

# في أصول الأدب

القسم الأول

المحاضرات



## الأدب وحظ العرب من تاريخه(\*)

ليست دراسة الآداب ولا فقه تاريخها مما يدخل في باب التخصص ولا مما يلائم فريقاً دون فريق ، لأن الأدب هو الجزء الروحي من كل إنسان ، والقبس الإلهي في كل قلب ، والخصيصة الإنسانية التي تميز بها آدم من كل حي . فكل امرئ في الناس يجب أن يكون أفصح ذى لسان وأبلغ ذى لب ، وليس كل إنسان يجب أن يكون طبيباً أو مهندساً أو فيلسوفاً أو معلماً أو ذا صناعة . وإن الرجل لتستفز طيرة الغضب إذا جردته من الأدب أو جهّله بمعارض الكلام؛ ولكنه لا يرى بأساً ولا غضاضة إذا جهّله بما لا يدخل في علمه ولا يجري في فنه . وحال الأدب مقياس صحيح لحال الشعوب ، فخيماً كثر علاجه ووفر نتاجه ونبل غرضه ، دل على سمو الروح واطف الحس وشرف العاطفة وقوة الإنسانية . أما نكد الخواطر وخدر المشاعر وجذب الخيال واجتواء الأدب فهي أمراض المادية وأعراض الحيوانية وشواهد البلادة وآثار المنفعة . ولعمري ما بُلغت رسالات الله إلى خلقه إلا بلسان الأدب ، ولا انجلت عمايات النفوس إلا بنور الحكمة ، ولا كفكف شرّة الشهوات إلا حدود الدين ، ولا هدهد آلام الإنسانية إلا أنعام الشعر ، ولا رسم المثل العليا للناس إلا وسوس الأحلام ، ولا نهج للإنسانية طريق الكمال إلا الأنبياء والحكماء والأدباء والمصلحون ، وكلهم قد فجر الله ينابيع الحكمة من قلبه ، وأفاض سيول البلاغة على لسانه ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بناءُ المعالي كيف تُبنى المكارم سيداتي وسادتي ! لماذا يشتد الآن أنين الضعيف وصراخ الفقير وزُحار

الأجير؟ ولماذا يتحلب ريق الغرب شهوة لازدراد الشرق ، ويعلود دائماً صوت الباطل على صوت الحق ، ويختفى وجه الفضيلة الوسيم وصوتها الرخيم بين دخان المعامل ومجيج المصانع ودوى المدافع ؟ ولماذا تنقلب أخلاقنا الجميلة الموروثة في نظر المدنية الحديثة رذائل ، فيسمّي تواضعنا جبناً وكرمنا ملقاً وتسامحنا استكانة ؟ السبب يا سادة أن جسم الإنسانية في هذا العصر عصر الكهرباء قد عظم وضمخم وانداح بطنه وانبسطت عظامه وامتد قوامه حتى فاق العملاق وأربى على التنين الخرافي الذي زعموه ذا سبعين ألف رأس ، وسبعين ألف عين ، وسبعين ألف لسان ، وسبعين ألف يد ، وسبعين ألف رجل ، إلى آخر هذه الألوف المؤلفة ! فبعد أن كان شخص الإنسانية يسمع بالأذن أصبح يسمع بالمكروفون ، وبعد أن كان يرى بالعين أصبح يرى بالتلسكوب والمكرسكوب ، وبعد أن كان يعمل باليد أصبح يعمل بالآلات المختلفة وقد تجاوزت الحد وخرجت عن نطاق العد ، وبعد أن كان يمشي على رجلين أصبح يطوى الكرة على سيارة وقطار ، ثم لم يكتف بكل ذلك حتى طار !

ذلك هو جسم الإنسانية يا سادة ، تأملوه يهلكم بحسامة بدنه وسماجة منظره وغلظ ألواحه وشدة أسره ؛ ثم تأملوا بعد ذلك الروح الذي يعمره تجذوه لا يزال على القياس الأول ضئيلاً قليلاً لا يشع في هذا الهيكل الضخم إلا كما يشع المصباح الخافت في الليل البهيم . بقي هذا الروح الإلهي السامي ضاويًا ذواياً لأنهم استغنوا عنه بروح الكهرباء ، وحرمود ما يلائمه من صالح الغذاء . وكيف يجد هذا المسكين غذاءه في معامل الغازات ومصانع المدمرات ومصافق العقود ومصارف النقود وبيوت التجارة وأندية السياسة ؟ إنما كان يُغذى في زمن الأخلاق والعواطف بالدين ، وينمي بالحكمة ، ويقوى بالأدب . فإذا أردنا أن نلأم بين روح الإنسانية وجسمها ، ونوفق بين قلبها وعقلها ، ونقرب بين عاطفتها ومنفعتها ، فلنحارب المادة بالأدب ، والإلحاد بالدين ، والأنانية بالغيرية . ولنبالغ في دراسة الأدب الصحيح وممارسته ، فإنه شعاع الحس اللطيف وعطر النفس الزكية

وعصارة القرائح الخصبية . وقد علمنا أنه طبيعة من طبائع الفرد ، وضرورة من ضرورات المجتمع ، ووسيلة من وسائل الكمال . وهذا يصدق على كل أدب في كل لغة ؛ غير أن لدراسة أدبنا العربي ميزة خاصة وضرورة ملزمة ، لأن العالم العربي ينبعث الآن بعد موت طويل ، ويتحد بعد تشتت وبيل ، ويتحرر بعد استعباد ظالم ثقيل ؛ فما الذى يغذى نهضته ويقوى وحدته ويحقق حريته ؟ هو الأدب العربي ولا ريب ! لأنه صلة الأول بالآخر ، ورباط الماضي بالحاضر ، وراث الأجداد للأحفاد ؛ وهو أرواح آبائنا وعقول أدبائنا تتدفق في دماننا وأعصابنا فتملأنا حياة وقوة وفخراً وأملاً وعملاً وحرية وعزرة .

لولا الأدب العربى لصارت مصر فرعونية ، ولولا الأدب العربى لأصبحت بغداد تركية ، ولولا الأدب العربى لما استطاع أحد منا الآن أن يملأ ما ضغيه نفخاً بأن له قديماً كان جديد العالم ، وثقافة كانت عقيدة الشعوب ، وعقلية كانت معلة الأمم . ولولا الأدب العربى وحرصنا عليه واعتدادنا به واستمدادنا منه لوقعنا فى العبودية العقلية وهى أشد خطراً وأسوأ أثراً من العبودية الجسمية ؛ لأن العبودية الجسمية لا تتعدى الأجسام والحطام والعرض ، ومثلها مثل الجسم يرجى شفاؤه متى عرف دوائه ؛ أما العبودية العقلية فهى تسلط أمة على عقل أمة أخرى بمحولتها وقتل قوميتها وقطع ما بينها وبين آدابها وتقاليدها ، فتصبح جسماً بلا روح ، وقلباً بغير عاطفة ، ونفساً بدون شرف ، ووجوداً من غير غرض . وذلك كاستعباد العرب للفرس والقبط والبربر بالأمس ، واستعباد فرنسا للجزائر وتونس ومراكش اليوم . وهذه العبودية حكمها حكم العقل إذا ذهب ، والروح إذا زهق ، فلا يرجى لخبول شفاء ، ولا ينتظر لمقتول حياة .

عرفت مصرُ أيها السادة للأدب العربى خطره وأثره فى نهضتها فجعلته لب التعليم وجوهر الثقافة ، وأخذت تسائر به المدنية ، وتدفع به فى مجال الآداب الحية ، فألفت اللجان لنهج طرائقه ، وشجعت الأدباء على تمحيص حقائقه . ولكننا حين أردنا البناء وقعنا منه فى كبس ، لأن الأساس منهار الجرف منقض الدعائم من طول

ما عبثت به أحداث الزمان وأحداث الإنسان في عصور الوهن والجهالة ، والأدب والعلم والدين تشوهها الأضاليل والأباطيل في عهود العمى والضلالة . فاجتهدنا أن نصور من أدبنا المظهور هيكله العظمى ، فرسمنا الخطوط وقدرنا الحدود وحددنا الأطوار على وجه التقريب ؛ ثم عدنا ننقب عن بقاياها في الأقباض على ضوء العلم الوضعي ، وطريقة الأدب الغربي ، ومعونة النقد المنطقي ، واصطناع المقياس المقارن ، كما يصطنعه الفقهاء والمشرعون حين يوازنون بين القوانين القديمة والحديثة ليزدادوا قتهاً في أصول الأحكام وعلماً بأطوار التشريع . ثم سلكنا في تجديد أدبنا وجلانته طريق الشك من جهة ، وإظهار النقص من جهة أخرى ، لاعتقادنا أن الشك طريق اليقين ، وأن الشعور بالنقص مبدأ الكمال . وإذا كان بعضنا قد أسرف في الشك فلأن الجامدين الذين حاطوا القديم بسياج من العصمة ، وضربوا حوله هالة من التقديس ، يسوغون هذا الإسراف ويستوجبون هذا العنف ؛ والمنصف الحكيم يعرف من موقف الخصمين المتطرفين أين يكون الوسط

لا نريد يا سادة أن نهدم لنصبح من غير أدب ، ولا أن نظهر النقص لنسئ إلى مجد العرب ؛ إنما نريد أن نغير ما بأنفسنا من خمود وتقليد وجهل ، ليغير الله ما بنا من تأخر وعبودية وظلم . لا نريد أن نترأّم جروحنا على فساد ونغل ، ولا أن نقيم صروحنا على خواء وخلل ؛ وإن أدبنا بحمد الله لا يزال قوياً فتياً يشاد الزمن ويجالد الحوادث ويفيض بالحياة فيضان النيل والفراتين وبردى ، وواجبنا ألا ندعه يفيض في الصحارى والسهول . واجبنا أن ندبره بإقامة القناطر والجسور ، وأن نظهر مجراه من الأعشاب الدنيئة والصخور ، وأن نحول تياره إلى الأراضي القرية الخصبية ، فيجعل منها ربوعاً عامرة وجناناً ناضرة فيها متاع الأذن بالتفريد والتشدو ، ولذة العين بالرواء والبهجة ، وشهوة النفس بالذكاء والعطر ، وسعادة العالم بالسلام والوئام والمحبة

أما الزهاوى والرصافي ، والمطران والخورى ، وحافظ وشوقى ، فهم الأوتار السليمة الباقية من قيثارتنا المفقود . يشجوننا غالباً بألحان الذكرى فنأسي على

الماضي ، ويظربوننا أحياناً بأنغام الأمل فنفرح بالمستقبل . وإنا لنرجو متى وجد هذا القيثار وأكملت هذه الأوتار أن يصنع شعراؤنا ما صنع كتابنا فيؤلفوا من الألحان الشرقية والغربية موسيقى جديدة يتقدمون بها كتاب الجهاد إلى محاربة الفساد وغزو الاستعباد وتثبيت الحرية

\* \* \*

بعد هذه المقدمة الوجيزة يا سادتي في صلة الأدب بالفرد والجماعة ، وأثره في وحدتنا ونهضتنا ، أنتقل إلى تحديد معنى الأدب وتاريخه لأخلص من ذلك إلى الغاية التي توخيتها من هذه المحاضرة

إن لفظ الأدب من الألفاظ القليلة التي كتب الله لها العظمة والشهرة والخلود ؛ فهي من أئنه الكلمات ذكراً وأطولها عمراً وأحفلها تاريخاً وأشرفها معنى وأوسعها دلالة . اختلفت عليها التغيرات وكثرت لها التعريفات وقامت حولها المجادلات والمناظرات ، ولا تزال في حاجة إلى الدرس والبحث والتحديد لتطور مدلولها بتطور العلم والحضارة

عرف الجاهليون ولا ريب هذه الكلمة واستعملوها على التعاقب في معان ثلاثة على ما استقره الأستاذ نلينو

استعملوها أولاً في معنى الطريقة الحمودة والعادة الحسنة ، ثم استعملوها في الأخلاق الكريمة والشائائل الموروثة ، ثم توسعوا فيها فأطلقوها على تهذيب النفس وتعليم المرء ما أثر من المحامد والمعارف . ولا عبرة بقول من نفى ذلك مستدلاً بعدم ورودها بهذا المعنى فيما صح من الشعر القديم وفي القرآن الكريم ، فإن ورودها على لسان الرسول (ص) في حديثه للإمام على كرم الله وجهه حين قال له : يا رسول الله نحن بنو أب واحد ونراك تسكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره . فقال له الرسول : أدبني ربي فأحسن تأديبي ، وريت في بني سعد . وورودها على ألسنة الصحابة والتابعين دليل على وجودها في الجاهلية ، لأن الرسول لم يرتجلها ارتجالاً وإنما استعملها استعمالاً بدليلاً فهم الإمام لها دون سؤال ولا مراجعة . أما

الشك والخلاف فهما في أصل هذه الكلمة ؛ فإن عدم وجودها فيما عرف من اللغات السامية ، وندرة ورودها في اللغة الجاهلية ، حدا باللغويين إلى أن يلتمسوا لها أصلاً بالتمحل أو الفرض . فقال لغويونا إنها من الأدب بمعنى الدعاء ، لأن الأدب يادب الناس إلى الحماد وبنهاهم عن المقابح . وهو تعليل بيّن التكلف ظاهر البطلان . ورأى الدكتور نلينو المستشرق الإيطالي أن بين الأدب والدأب اتفاقاً في المعنى الأصلي وهو السنة والعادة ، فظن أن العرب جمعوا أدباً على آداب ، كما جمعوا رأساً على آراس وبراءً على آبار ، واصطلحوا بهذا الجمع على السنن المحمودة المتبعة ، ثم اشتقوا منه على توالى الحقب مفرداً جديداً هو الأدب . ولسنا ننكر مذهب العرب في القلب ، ولا اشتقاقهم أفعالاً مجردة جديدة من أفعال مزيدة ، فقد قالوا : تقي يتقى وتقية وتقاة ، من اتقى يتقى ، وأصله وقى ، وتخذ يتخذ تحذاً من أخذ ، وتله يتله تلهأ أى ذهل وتحير من شدة الوجد من اتله يتله ، وأصله وله ، كأنهم توهّموا أن التاء في كل ذلك أصلية . ولكن رأى الأستاذ على رزائته ووزائته يضعفه هذه الحلقة المفقودة وهي جمع الدأب على الآداب ، فإنه لم يرو في أثر ولم يرد في معجم . ثم جاء الأب أنستاس مارى الكرملى فاحتال للكلمة أصلاً يونانياً . ويظهر من كلام الأب الفاضل أنه يعرض هذا الرأي للبحث دون أن يقطع بصحته أو يتشبث بحجته . وما دامت المسألة مبنية على الحدس والتخمين لا على القطع واليقين فلا بأس أن نضيف إلى هذه الفروض فرضاً متواضعاً بنيناها على ما أثبتته بعض علماء الآثار من أن ( أدب ) معناها الإنسان في لغة الشومريين الذين عمروا جنوب العراق في فجر التاريخ . ومما لا مساغ للشك فيه أن قبائل سامية نزحت من الجزيرة العربية إلى أرضهم حوالى القرن الثلاثين قبل الميلاد ففترتهم وأخضعتهم واقتبست من عمرانهم ولسانهم وأديانهم . فلماذا لا نظن أن هذه الكلمة الشومرية قد دخلت العربية بلفظها ومعناها ، ثم تحولت إلى آدم أو آدم ( وقلب الباء من الميم دارج ) ، واستعملت كذلك في اللغات السامية ، وبقيت العربية وحدها محتفظة بالأصل لقدمها وعدم اختلاطها . ثم استعملت هذه



الكلمة في الوصف استعمال المصادر فأرادوا بها الرجل الذي استكمل مزايا الإنسانية من حر الخلال وكرم الفعال وحسن السيرة ، كما يقال اليوم فلان آدمي ، وفلان إنسان . ثم قلبها الزمن على وجوه الدلالات حتى صارت إلى ما صارت إليه ؟ ومما يساعد هذا الفرض قول التبريزي في شرح الحماسة : كان الأدب اسماً لما يفعله الإنسان فيتزين به في الناس

ومهما يكن من القول في أصل هذه الكلمة فإنها دلت في الجاهلية وصدر الإسلام على المعاني الثلاثة التي ذكرتها ، ثم ظلت في القرنين الأول والثاني من الهجرة مقصورة على هذه المعاني ، أي العادات العامة وحسن التصرف ، ثم جملة الأخلاق الكريمة الحاصلة من تربية النفس ، ثم جملة المعارف التي تميز انخواس . إلا أن العلوم الشرعية أطلق عليها اسم العلم منذ أواسط القرن الأول تمييزاً لها من المعارف الدنيوية القائمة على معارف الجاهلية . وظل التأديب كالأدب دالاً على معنييه القديمين وهما التهذيب والتعليم . فلما بلغ العرب عهدهم الذهبي الزهى في بغداد وازدان عمرانهم بالحضارة والعلم تطور لفظ الأدب كما تطور غيره . فتولد من معانيه الأصلية معان أخر اقتضتها الحال : تولد من المعنى الأول وهو العادة الحسنة إطلاقاً للأدب علي السنة النبوية . وأول من فعل ذلك الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هـ فقد قال في كتاب الحيوان في الصفحة الثامنة من الجزء الأول : « فالذى لم يأخذ فينا بعلم القرآن ولا بأدب الرسول عليه السلام ولم يفزع إلى ما في الفطن الصحيحة أولى بالإساءة وأحق باللائمة » ثم قال : هذا حكم الله وآداب رسوله . وفي أواخر القرن الثالث عبروا بالأدب عن المنهج الواجب سلوكه في تلقى علم من العلوم أو مزاولة عمل من الأعمال ؛ فأرادوا مثلاً بآداب الدرس طريقة التعليم والتعلم ، و بآداب المريدين مناهج ترقى المريدي في مدارج الصوفية ، وبآداب البحث قوانين المناظرة التي يجب اتباعها في الرد والقبول . وربما رادف الأدب الواجب ، فقد قال الإمام الغزالي المتوفى سنة ٥٠٥ هـ في كتاب الأدب في الدين : آداب الرجل مع الزوجة ، وآداب الوالد مع أولاده ، وآداب السلطان مع الرعية

ولما ورفت ظلال العيش في مدن العراق والجزيرة في القرن الثالث ، وتقلب العرب في أعطاف النعيم أولعوا بالمنادمة والتأني ، فأطلقوا الأدب على الأناقة في اللباس والطعام ، واللباقة في الحديث والكلام ؛ فكان الأديب والظريف بمعنى واحد . ثم تولد من المعنى الثالث وهو جملة المعارف غير الشرعية إطلاق لفظ الأدب على جميع ما ترجم من العلوم ونقل من الألعاب والفنون بعد أواسط القرن الثاني . يدلنا علي ذلك ما روي عن الوزير الحسن بن سهل المتوفى سنة ٢٣٦ أنه قال : « الآداب عشرة : فتلاثة شهرجانية ، وثلاثة أنوشروانية ، وثلاثة عربية ، وواحدة أربت عليهن . فأما العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج فشهرجانية ، وأما الأنوشروانية فالطب والهندسة والفروسية ، وأما العربية فالشعر والنسب وأيام الناس . وأما الواحدة التي أربت عليهن فمقطعات الحديث والسر وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس » وجاء في إحدى رسائل الجاحظ قوله : « إنا وجدنا الفلاسفة المتقدمين في الحكمة ذكروا أن أصول الآداب التي يتفرع منها العلم لذوى الألباب أربعة : فمنها النجوم وأبراجها وحسابها ، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير ، ومنها الكيمياء والطب وما يتشعب من ذلك ، ومنها اللحن ومعرفة أجزائها ومخارجها وأوزانها » . فأدخل الجاحظ في الأدب كما ترون جميع العلوم المسماة بالرياضية ، وبعض العلوم المسماة بالطبيعية في تقسيم العلوم المنسوب إلى أرسططاليس

وشبهه بقول الجاحظ ما ورد في الرسالة السابعة من رسائل إخوان الصفاء التي صنفت بالبصرة أواسط القرن الرابع وطبعت بمصر : « اعلم يا أخى بأن العلوم التي يتعاطاها البشر ثلاثة أجناس : منها الرياضية ، ومنها الشرعية الوضعية ، ومنها الفلسفية الحقيقية . فالرياضية هي علم الآداب التي وضع أكثرها لطلب المعاش وصلاح أمر الحياة الدنيا ، وهي تسعة أنواع : أولها علم الكتابة والقراءة ، ومنها علم اللغة والنحو ، ومنها علم الحساب والمعاملات ، ومنها علم الشعر والعروض ، ومنها علم الزجر والفأل وما يشاكله ، ومنها علم السحر والعزائم والكيمياء والحيل وما يشاكلها ،

ومنها علم الحرف والصنائع ، ومنها علم البيع والشراء والتجارات أو الحرث والنسل ،  
ومنها علم السير والأخبار » .

ولكن إطلاق الأدب على الفنون والصناعات وجميع العلوم غير الشرعية لم يدم  
بعد عهد إخوان الصفاء ، فقد ضيقوا مدلوله حتى قصروه على علوم اللغة العربية ،  
ولم يعين هذه العلوم أحد إلى أواخر القرن الخامس . فلما أنشئت المدرسة النظامية  
ببغداد وجعل لدراسة الأدب فيها موضع عَنوا بها ثمانية علوم ، وهى النحو واللغة  
والتصريف والعروض والقربان وصنعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم . ثم جاء  
الزنجشري المتوفى سنة ٥٣٨ هـ فعَرَّف علوم الأدب بأنها علوم يحتز بها عن الخلل  
فى كلام العرب لفظاً وكتابة ، وجعلها اثنى عشر علماً بإضافة المعانى والبيان والإملاء  
والإنشاء إلى ما تقدم . وظل هذا التقسيم متبعاً حتى اجتاز بنا الزمن الدائب المجد  
بيداء التيه والجهالة والموت ، وبلغ بنا حدود العصر الحديث ، فعدنا إلى طريق الوجود  
فوجدنا قيادة ركب الحياة أصبحت للغرب بعد أن كانت للشرق ، فما استكفنا  
أن نجعل تلاميذنا بالأمس معلمينا اليوم ، وأخذنا نتلقى عنهم العلم والأدب والفن  
والحضارة بطريق الترجمة والتلمذة والرحلة ، وهبت لغتنا تنتعش وتنمو بالاقتباس  
والاحتذاء والتعريب ، فكان من الألفاظ التى تطور مدلولها وتحدد معناها لفظ  
الأدب ، فقد وُضع مقابلاً لكلمة لتيراتور *Litterature* فى الأدب الأوروبى ، وضعها  
هذا الوضع على ما يرجح المعلم بطرس البستاني فى دائرة معارفه التى أخذ يطبعها  
فى بيروت سنة ١٨٧٦ م ؛ ولكلمة لتيراتور *Litterature* عند الفرنج معنيان : معنى  
عام ومعنى خاص . فالمعنى العام دلالتها على جميع ما صنف فى أى لغة من الأبحاث  
العلمية والفنون الأدبية ، فتشمل كل ما أنتجته خواطر العلماء وقرائح الكتاب  
والشعراء . أما المعنى الخاص فيراد بها التعبير عن مكنون الضمائر ومشبوب  
العواطف وسوانح الخواطر بأسلوب إنشائى أنيق مع الامام بالقواعد التى تعين على  
ذلك . فأصبح لفظ الأدب اليوم اصطلاحاً على هذين المعنيين ، وصار تاريخه  
بالطبع يتبعه فى العموم والخصوص . فتاريخ الأدب بمعناه الأخص علم يبحث عن

أحوال اللغة وما أنتجته قرائح أبنائها من بليغ النظم والثر في مختلف العصور ،  
وعما عرض لها من أسباب الصعود والهبوط والدثور ، وبعنى بتاريخ النابهين من  
أهل الكتابة واللسن ونقد مؤلفاتهم وبيان تأثير بعضهم فى بعض بالفكر  
والصناعة والأسلوب . أما تاريخ الأدب بمعناه الأعم فهو وصف مسلسل مع الزمن  
لما دوّن فى الكتب وسجل فى الصحف ونقش فى الأحجار تعبيراً عن عاطفة  
أو فكرة ، أو تعليماً لعلم أو فن ، أو تخليداً لحادثة أو واقعة . فيدخل فيه ذكر  
من نبغ من العلماء والحكام والمؤلفين وبيان مشاربهم ومذاهبهم وتقدير مكانتهم  
فى الفن الذى تعاطوه ليظهر من كل ذلك تقدم العلوم جميعها أو تأخرها .

وتاريخ الأدب بمعنييه علم حديث النشأة ، ابتدعه الإيطاليون فى القرن الثامن  
عشر ، ثم نما بنمو العلوم التاريخية والاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية .  
وليس غريباً أن يجهله الغرب إلى هذا العهد ، فان الغرب لم يخلق إلا منذ ذلك الحين .  
إنما العجب الغرب أن يجهله الشرق ومن الشرق انبثق النور وانتشر العلم وعرف  
الأدب . وأعجب العجب أن العرب الذين خلقوا من النحوفلسفة ، ومن التوحيد  
البيسط منطقاً ذا أقيسة وجدلاً ذا قواعد ، لم يقعوا على هذا الفن ولم يفتنوا إليه .  
وسبب ذلك يأسادة أن العرب الذين تميزوا من الأمم كلها فى التاريخ الخاص  
فشلوا كل الفشل فى التاريخ العام . فهم فى التاريخ الخاص أوتراجم الأشخاص قد  
بلغوا غاية الإتقان وجازوا حدود الافتنان وذهبوا فيه كل مذهب . فقسموا كتبه  
إلى عامة وخاصة : فالعامة نترجم بالنابهين على تباين أوطانهم وأزمانهم وعلومهم ،  
وهى إما مرتبة على حسب الأسماء أو على حسب الأنساب . فالأول منهج ابن  
خلكان فى كتاب وفيات الأعيان ، وابن شاكر الكتبي فى فوات الوفيات ،  
وصلاح الدين الصفدى فى الوافى بالوفيات . والثانى منهج عبد الكريم السمعاني  
فى كتاب الأنساب . وقد ترتب على أزمة الوفيات كما فعل أبو الفداء وشمس الدين  
الذهبي وابن كثير مثلاً . وأما الكتب الخاصة بأنواع شتى ، منها طائفة وضعت  
لمن اشتهر فى علم أو فن بعينه فى جميع العصور كبغية الوعاة للسيوطى ومعجم الأدباء

لياقوت وتاريخ الحكاء لابن القفطى — وهذه الكتب مرتبة الأسماء على حروف الهجاء ، ونزهة الألباء فى طبقات الأدباء لابن الأنبارى ، وهى مرتبة على حسب الأعصر ؛ وذلك الترتيب هو الغالب فى طبقات المحدثين والمفسرين والفقهاء .

وأحيانا توضع بغير ترتيب ما ، كما فعل صاحب الأغانى . ومنها طائفة وضعت لمن اشتهر فى فن مخصوص فى عصر مخصوص كقيمة الدهر للثعالبي ، ودمية القصر للباخرزى ، وخريدة القصر لعماد الدين الأصفهاني . والمألف فى هذا النوع أن ترتب التراجم على حسب البلدان . ومنها ما وضع لمن نبغ فى فن خاص كقلائد العقيان للفتح بن خاقان ، والدرة الخطيرة فى شعراء أهل الجزيرة لابن القطاع الصقلى .

ومنها طائفة وضعت لمن اشتهر فى قطر أو مدينة كتاريخ بغداد للخطيب البغدادى ، وتاريخ دمشق لابن عساكر ، ومعالم الإيمان فى معرفة أهل القيروان لابن ناجى .

ومنها كتب الرحلات ، يذكر فيها العلماء والأدباء على حسب ملاقة المؤلف لهم أثناء سفره كرحلة ابن جبير الكنانى ورحلة أبى محمد العبدرى البلنسى ورحلة عبد الله ابن محمد العياشى . وحسبكم ذلك أيها السادة برهانا على أن العرب قد شأوا جميع الأمم فى هذا النوع من التاريخ ، وهو غير تاريخ الأدب طبعاً ، لأنه مبنى على أخبار مفردة غير مرتبطة لا تظهر ما بين الشعراء أو الكتاب من علاقة فى الصناعة والغرض والأسلوب ، ولا تذكر ما عرا الشعر والنثر من تحول وتقلب . أما التاريخ العام فطريقتهم فى سوقه ملتوية عميقة ، وعقليتهم فى فهمه ضعيفة سقيمة ، ونظرتهم فى حوادثه سطحية كليا ، لأنهم يسردون السنين سنة فسنة ويروون ما وقع فى كل سنة من الحوادث على تباين الأمكنة واختلاف الموضوعات ، فيصبح تاريخ كل سنة مجموعة أخبار مفككة مشتتة لا صلة بينها ولا رابط . وهذه الطريقة هى الأصلية عندهم كما يؤخذ من تسميتهم هذا الفن بالتاريخ أى التوقيت ، خلافاً لتسمية اليونان إياه (هستوريا) ومعناها الرواية والتحقيق ، لجمعهم فى قص الحوادث بين الأسلوب الخلاب والبحث الدقيق . وأشهر من نهج هذه الطريقة أبو جعفر محمد ابن جرير الطبرى وابن الأثير الجزرى وإسماعيل أبو الفداء وعمر الوردى .

وهناك طريقة أخرى وهي رواية الحوادث على حسب سياقها ما أمكن ذلك ، وقد اتبعها المسعودى في مروج الذهب وابن خلدون وبعض ذوى الكتب المختصرة كابن الطقطقي وابن العبرى . وهؤلاء وأولئك قد جانبوا سبيل النقد محاباة للخلفاء ومهاواة الملوك ، وكالوا الحوادث جزافاً دون تحقق من صوابها ولا نظر فى أسبابها وأعقابها ، وأهملوا النظر فى المسكوكات والمخطوطات والأوراق الرسمية ، وأمسكوا عن الخوض فى أحوال الأمة الاقتصادية والاجتماعية ، قانعين بأخبار الحرب والفتح والولاية والعزل والولادة والوفاة ، وفاتهم أن تبدل الأحوال والأطوار وتغير الميول والأفكار وتطور العادات والمعتقدات فى طبقات الأمة له أثر عظيم فى سياستها . على أننا نكلف العرب شططاً إذا طلبنا منهم إتقان التاريخ وليس لديهم وسائله ، فان المؤرخ لا يتسنى له التحصيل والتحليل والبحث إلا باستكمال بعض العلوم الضرورية التى كان يجهلها العرب وغير العرب كعلم السجلات وعلم المسكوكات وعلم الآثار وعلم النقد وعلم الاقتصاد وعلم الإحصاء . ولذلك كان الإيطاليون أول من اهتمدى إلى التاريخ الحديث ، لأن أكثر هذه العلوم قد أثمرت بواكيرها فى ديارهم منذ أوائل القرن الخامس عشر للميلاد ، وهو فجر النهضة الأوروبية بعد ذلك الليل الحالك الطويل . فإذا علمنا أن فن التاريخ الصحيح لم يكن فى طوق العرب لعجزهم عن وسائله وجهلهم بعلومه ، أدركنا سبب قصور العرب عن تاريخ الأدب لأنه فرع من التاريخ العام ، والجهل بالأصل يستلزم غالباً الجهل بالفرع . وكان التاريخ الأدبى فرعاً من التاريخ العام ، لأن الأدب كما قلنا هو التعبير عن العواطف والأخيلة والأفكار ، وهي أمور تتأثر بتقلب أحوال العيش وتطور المجتمع الإنسانى وتغير النظام السياسى ؛ والبحث فى هذه التقلبات والتطورات هو موضوع علم التاريخ . وأرى يأسادة أن توضيح العلاقة الوثيقة بين التاريخ السياسى والتاريخ الأدبى تقتضى بسط القول فى العوامل المؤثرة فى الأدب وهو موضوع متشعب أرجو أن ألم بأطرافه إذا سمحتم فى المحاضرة الآتية .

## العوامل المؤثرة في الأدب (\*)

ليس الأدب إلا التعبير القوي الصادق عن مشاعر المرء وخواطره وأخيلته ، وهذه تتأثر بأحوال العيش وأنواع العقائد وأطوار المجتمع وأنظمة الملك وتقلبات السياسة . ومن المفيد الإلمام بهذه العوامل المؤثرة في الأدب لتكون دستور المؤرخ وشريعة الأديب ونبراس الباحث فيما يصدر عن الإنسان من كد الأذهان وفيض القرائح . فمن هذه العوامل :

( طبيعة الاقليم ومناخ البلد ) : وأثرهما في حياة الناس وسلائل الأجناس معلوم في بدائه العقول . فأحوال الاقليم هي التي تنهج لساكنيه سنن معاشهم ونظام اجتماعهم ، وتكوّن الكثير الغالب من أخلاقهم وطباعهم . ومناظره هي التي تربى ذوق أبنائه ، وتغذى خيال كتابه وشعرائه . فالشعر الجاهلي مثلاً صورة صادقة لطبيعة البادية وحياة البدو : فألفاظه خشنة كالجليل ، ومعانيه وحشية كالأوابد ، وأساليبه متشابهة كالصخر ، وأخيلته مجدبة كالقفقر ؛ ولن تجد في غير الجزيرة العربية أمثال الشنفرى وتأبط شراً والسليك ابن السلكة من هؤلاء الشعراء الصعاليك الذين تغنوا بحياة البادية ومناظرها وأباعرها وغزلانها وكتبانها وأطلالها وجبالها بشعر متين الحبك صادق الوصف جاف اللفظ عنجهمي الخيال . وقد اختلف الشعر في شبه الجزيرة نفسها باختلاف الأماكن : فهو في نجد غيره في الحجاز ، وهو في أهل الوبر غيره في أهل المدر . ولهذا العامل وحده نغزو انقراض الأراجيز وهي أقدم الأطوار لشعر البادية حين ارتحل ناظموها من الصحارى المجدبة إلى سواد العراق وريفه . وفي حواشي العراق

وخلاله ، وختال نجد وجباله ، اخضر عود الشعر واستقام وزن القصيد . ومن ثم  
التي تتجسد في امرأ القيس ومابل بن ربيعة وعمر بن قتيبة هم أول من قال  
الشعر في تلك القصور ، وما كانوا في مواقع الإزعماء النهضة الأدبية في هذه البلاد .  
وظل عامل الطبيعة يفعل غنله في الأدب خلال القرون ، نخالف بين الشعر  
في عواصم الشرق وبينه في الأندلس . فقد وجد شعراء العرب في أوربا ما لم يجدوه  
في آسيا من الأجواء المتغيرة والمناظر المختلفة والأمطار المتصلة والجبال المؤزرة بعميم  
النبت ، والمروج المطرزة بألوان النور ، فهدبوا الشعر وتألقوا في ألفاظه ومعانيه ،  
ونوعوا في أوزانه وقوافيه ، ودبحوه تدييج الزهر ، وسلسلوه سلسلة النهر ، وسلكوا  
به مسلك التنوع والتجديد . وهذا العامل هو الذي يخالف اليوم بين الأدب  
في مصر وبينه في الشام والعراق . فالطبيعة المصرية تكاد تكون نائمة : فالجو  
معتدل في جميع الفصول لا يكاد يختلف ، وحقول الوادي الحبيب لا تعرى من  
الزهور والزرورع ، والسماء السافرة والصحراوان الوسيعتان لا تكاد مناظرهما تتغير .  
فإذا لم تكن طبيعة بلادنا نائمة ، فهي على الأقل مسالمة ، لأنها لا ترعجنا بالزلازل  
العنيفة ، ولا تهزنا بالعواصف الرعن ، ولا تخزننا بالبرد القارس والحر اللافتح ،  
فطبعت أهلها على الوداعة والفكاهة والبشاشة والكسل والحفاضة على القديم من  
العادات والأخلاق والآداب فلا تتطور هذه الأمور في مصر إلا بمقدار . ولذلك  
تجد شعرنا منضد اللفظ جيد السبك بطيء التجدد هادئ الأسلوب لين العطف  
لا يأخذ الأمور إلا بالملاينة والرفق . بينما تجد الشعر في الشام شديد الحركة كثير  
التنوع سريع التجدد قلق الأساليب ، لتعدد المناظر واختلاف الصور وتقلب  
الطبيعة ونشاط الحياة . وهو في العراق قوى أبي نائر ساخط متوثب منتشر على  
أسنة الخاصة والعامة ، لالتهاب الخيلة وتوقد الشعور وصفاء الحس من إفراط  
الطبيعة في الحر والبرد وغلبة الحياة البدوية على كثرة السكان

على أن عامل الطبيعة والمناخ قد أخذ يضعف منذ أواسط القرن الماضي لسهونة  
المواصلات وكثرة المخترعات وانتشار المدنية ، فيستطيع الإنسان أن يعيش في



آسيا وأفريقية كما يعيش في أوروبا ، وسيزداد ضعفاً في المستقبل دون أن يمتحى ويبيد . ومنها :

**فصائص الجنس :** فشعر العرب يختلف عن شعر اليونان في المذهب والخيال والغرض ، وشعر ابن الرومي يختلف عن شعر ابن المعتز ودد نسا في البد واحد وعصر واحد ؛ لأن الجنس الآري أميل إلى الاستقصاء والتفصيل والتحليل والتعمق ، والجنس السامي لكاء قلبه وحدة خاطره يفهم الشيء في لحظة ثم يلخصه في لفظة ، فهو أميل إلى التعميم والإجمال والبساطة . ومنها :

**روايم الحرب بين هينين أو أمين :** لفتح بلاد أو صد عاد أو تحرير وطن . فإن هذه الحروب تتمخض عادة عن أبطال ينمون في الخيال ، ويعظمون في الصدور ، ويكبرون في الزمن ، حتي تنسب إليهم الخوارق ، وتخلع عليهم الحماد ، فتسير بذكرهم الرواة ، وتتحدث بأفعالهم القصاص ، وتنقل شهرتهم من فم إلى فم ، ومن جيل إلى جيل ، وهي في خلال ذلك تتسع وتفيض حتى تصبح سيرهم لدى الشعب حديثاً وطنياً يجب أن ينشر ، وتراثاً قومياً يحرس على أن يزيد ، فيقيض الله لهذه السير المتجمعة على طول الدهور شاعراً سمح القريحة فينظمها بأسلوب شائق ونمط جميل . كذلك دارت الالبازة الإغريقية على حروب اليونان لأهل طروادة ، ومهابراته الهندية على الحرب التي نشبت بين بندهو وبنى كرو ، والشاهنامة الفارسية على تاريخ الأكاسرة ووصف الحرب التي اشتعلت بين أهل إيران وأهل طوران ، وقد كانت تلك الحروب مفخرة الفرس الأولين ورمزاً للخلاف الدائم بين إلهي الخير والشر ؛ وكذلك دارت أغاني رولان الفرنسية على حروب الفرنج لعرب الأندلس ، وهذا هو الشعر القصصي Epique ، أو الملاحم Epoupé الذي خلا منه الشعر العربي لأسباب لا يتصل ذكرها بموضوع اليوم . على أن عامل الحروب قد أثر في النثر العربي والشعر العامي وإن لم يؤثر في الشعر الفصيح . فإن نشوب الحروب الصليبية قد

اقتضي تدوين بعض القصص الحماسية كقصّة عنترة ، وسيرة بني هلال ، والأميرة ذات الهمة إثارة للنفوس وتحميساً للشعب وتفرّيجاً من الهم . ومنها :

### طبيعة العمران ونوزع الثروة وما ينصل بذلك من حال الاجتماع :

فإن تقدم الحضارة ورخاء العيش ونماء الثروة تؤثر في الذوق ، وتزيد في الصور ، وتساعد على نشر العلوم ، وتنوّع في معاني الشعر وأساليب الكتابة . وشاهد ذلك أن مدن الحجاز حينما زخرت بالمال ونعمت بالفراغ منذ خلافة عثمان إلى أواخر القرن الأول للهجرة ، تدفق أهلها في اللهو ، وعكفوا على الغناء ، وألقوا أزمته في يد الصباية ، وانقطع شعراؤها إلى الغزل فافتنوا فيه ، وتصرفوا في معانيه ، وأغفلوا سائر أنواع الشعر الأخرى ، كعمر بن أبي ربيعة ، وجميل بن مُعمر ، وكثير غزاة . وشاهد آخر على تأثير الأحوال الاجتماعية في الفنون الأدبية هو شيوع البذاء والفحش في شعر بعض البغداديين على عهد الرشيد والمأمون ؛ فقد حدث شيء من ذلك في الجاهلية وفي العصر الأموي حين كان الفرزدق وجريرون من لف لفهما يتجاوبون بالفحش ويتهاجون بالبذاء ، إلا أن ذلك لم يكن مقصوداً لذاته ، وإنما كان يقال هجاء للعدو وسباباً للخصم . أما الفحش في شعر أبي نواس ومطيع بن إياس وحسين الضحاك وابن سكرة الهاشمي وابن الحجاج فقد كان صادراً عن خلق وناقلاً عن طبع ومعبراً عن حالة . فالشعراء يقولونه ويفعلونه ، وأهل البيوتات وذوو المثالة يسمعونهم ولا ينكرونه . فبماذا نعلل ذلك الفساد الذي نال الطبائع العربية الحرة فجعلها تتمهن الكرامة وتلق شعار الحشمة ؟ إذا عللناه بمفاسد الترف حين تطفئ الحضارة ويشور البطر كان هذا التعليل وحده غير فاصل ولا مقنع ؛ فإن أكثر أمم التمدن الحديث اليوم قد غرقوا في اللهو ، وشرّقوا بالنعيم ، وأمعنوا في الخلاعة ؛ ثم لا تجد النوابع من شعرائهم وكتابهم يجرأون على أن ينهوا على أنفسهم بالفواحش ، أو يجهروا في كتبهم بالفضائح ، وناهيك بما حدث لثكتور مرجريت حين نشر قصة ( لاجرسون ) .

إنما الأشبه بالحق أن هناك سبباً آخر يساعد هذا السبب وهو كثرة الرقيق؛ وتأثير الرقيق إنما حدث من جهتين : أولاها قيام العبيد على تربية الأحداث في كرائم الأسر ، وفي كثرة العبيد دناءة في الطباع ووقاحة في القول ، فأفسدوا النشء وعودهم هُجر القول وخش الحديث . وأخرها إقام الجوارى والسرارى خُدور العقائل ، فأعدينهن من أخلاقهن بالجانة ، فسقطت المرأة من عين الرجل فأخذها بالعنف ، وضرب عليها الحجاب ، وأقام عليها الحِصْية على عادة الفرس ، وأقصاها عن تربية الولد وتدير البيت ، وأخذها للمتاع واللذة . فكان من ذلك أن فشت في الخاصة أخلاق العبيد والإماء ، فتنادروا بالفحش وأكثروا الشعر في الأحماض والمجون<sup>(١)</sup> . وإليك شاهداً آخر على تأثير الأحوال الاجتماعية والأمور المادية في فنون الآداب : ظهر أدب العامة أو الشعر باللغة العامية في بغداد والأندلس في عصر واحد ؛ ففي بغداد ظهر المواليا على لسان صنائع البرامكة من العامة ، وظهر نوع آخر ذكره ابن الأثير صاحب المثل السائر قال : « بلغنى أن قوماً ببغداد من رعاة العامة يطوفون بالليل في شهر رمضان على الحارات وينادون بالسحور ويُخرجون ذلك في كلام موزون على هيئة الشعر ، وإن لم يكن من بحار الشعر المنقولة عن العرب . وسمعت شيئاً منه فوجدت فيه معاني حسنة مليحة ، وإن لم تكن الألفاظ التي صيغت بها صحيحة » . ولكن الشعراء والأدباء استخفوا به واحتقروه ، فلم يقلدوه ولم يدوّنوه ولم يأبهوا لأربابه . وحاول أحد الأطباء الأدباء وهو محمد بن دانيال الموصلي أن يبتكر نوعاً جديداً من الأدب اقتبسه من ألعاب خيال الظل ، فألف كتاباً سماه « طيف الخيال » فخط عمله .

وأما في الأندلس فابتدع عبادة بن ماء السماء القراز الموشح ؛ وابتكر أبو بكر ابن قرمان الزجل ، فطرب الناس لها وأعجبوا بهما ، وأقبل أمراء القريض وزعماء

---

(١) وهناك سبب ثالث لكثرة الشعر المجونى في هذا العصر ، هو أن الشعراء ما كانوا يعدون أشعارهم للنفس كدأبنا اليوم ، وإنما كانوا يقولونه في مجالسهم الخاصة فتذمبه الألسنة ويؤذنه المؤلفون ؛ فلو أنهم كانوا يكتبون للجمهور لتخرجوا من أكثر المنشور .

الأدب على نظمهما وجمعهما ، فنبغ فيهما النوابع واشتملت على روائعهما الكتب .  
فما السبب إذن في استهجان البغداديين لأدب العامة وعزوفهم عنه ، واستحسان  
الأندلسيين له ونبوغهم فيه ؟ السبب يعرفه المؤرخ الباحث ، وهو أن بغداد كانت  
شديدة الأرستقراطية لأنها موطن الأشراف وذوى الأحساب والمثالة والثروة ،  
فكانوا يترفعون عن الشعب ويستخفون بأدبه وذوقه وذكائه ، ويجدون من  
الغضاظة أن يتحلوا بحليته ويجروا على أسلوبه . ولكن الأندلس كانت ديمقراطية  
غنية كأمریکا اليوم ، فلم يعتز أحد فيها بالنسب لتساويهم فيه ، ولا بالثروة  
لعموم الرخاء فيهم ، وحسن توزيع الثروة بينهم ؛ فكانت منازل الخاصة والعامة  
متصابقة ، وأذواقهم وأدابهم متقاربة . لذلك لم يتأبى الشعراء والأدباء عن تقليد  
الأدب العامي وتدوينه . ومن هذه العوامل :

**الأدبانية وما ينصل بها من الألفاظ والمعنفات :** وتأثير الأديان في الأدب  
أمر ثابت بأدلة الطبع والسمع ، فإنها تخلق موضوعات جديدة لمصنفات  
جديدة ، وتؤثر في الأخلاق والعواطف تأثيراً يتردد صدها في مناحى الأدب . على  
أن تأثيرها الذى يعيننا الآن هو إيجادها لأنواع خاصة من النظم والنثر ، فإن  
بنى الإنسان منذ أفرعهم تهاويل الطبيعة ، وأدهشهم تعاجيب الفلك ، أحسوا  
بقوة القوى فألهوها كما فعل اليونان والهنود ، أو نسبوا الأعاجيب الممتعة الخيرة إلى  
مبدأ ، والتهاويل المفزعة الشريرة إلى مبدأ آخر ، كما فعل الإيرانيون الأقدمون . ثم  
امتلات نفوسهم بجلالها وجمالها وعظمتها ففاضت على ألسنتهم بالأناشيد والصلوات .  
فكان من ذلك الشعر الدينى وهو مبدأ كل شعر في كل أمة . ومن أقدمه أناشيد  
( رع ) عند المصريين ، وأناشيد ( فيدا ) عند الهند البرهميين ، وأناشيد ( جالا )  
عند الإيرانيين ، وأناشيد ( أرفيه ) عند اليونانيين ، وسفر أيوب عند العرب .  
وعندى أن الشعر العربى لم ينشأ في الصحراء على ظهور الإبل ، وإنما نشأ  
كذلك في المعابد العربية إبان انفصال العرب عن الأسرة السامية الأولى ، فظهر

على السنة الكهان باسم السجع ، ومن أقدمه سفر أيوب على أرجح الآراء .  
ورمى هذا الرأي في قصة أخرى .

يتأثر الأدبان في الآداب غير منحدرة ولا متشابهة لاختلاف العقول في إدراك هذه القوة الخفية ، فالإيمان قد عددوا آلهتهم وحسنوها على صور البشر . ونسبوا إليها ما للإنسان من كرم ولؤم وغضب وحلم وحرب وسلم ونفث ودعارة وزواج ولذة ، ولم يميزوهم من الناس إلا بالقوة والخلود . لذلك كان شعرهم الديني في الآلهة أشبه بشعرهم الدنيوي في الملوك : يصف الخوارق والعظائم والقوة ، ولا ينم عن رحمة الخالق وخشوع المخلوق ، ولا يدل على الرجاء الذي يبعث على الطاعة ، ولا على الخوف الذي يردع عن المعصية .

أما بنو إسرائيل فقد وحدوا الله وبرأوه من النقص، ونزهوه عن المثل ، وملأوا صدورهم بهيبته وعزته وجلالته ، فكان شعرهم في ذاته العلية فياصاً بالتقديس والإجلال والابتهاال والاتكال والبكاء والرجاء والخوف . كذلك يختلف تأثير الدين الواحد في الأدب باختلاف الأزمان والبلدان وطبقات الناس ونظام الحكم ، فإن في كل دين من الأديان السماوية قسماً وجدانياً واجتهادياً يختلف أبنأؤه في فهمه اختلافهم في الطبائع والمنازع والغاية ؛ فأشعار الخوارج مثلاً تنضح بالدماء وتطفح بالحماسة لتعصبتهم وتصلبهم وجعلهم غاية الإسلام جهاد مخالفين في الرأي . وأشعار الشيعة تفيض بإجلال زوج البتول وصهر الرسول وتمجيد ذكرى بنيه وتمثيل آلامهم ، ورثاء من قتل من أعلامهم . وأشعار الصوفيين تصف مقاماتهم وتذكر إشاراتهم وتكثر من الكناية بالخر والسكر والعشق والعبق عن شدة تعلقهم بالله . ولا يقتصر تأثير الأديان على النظم ، وإنما يؤثر كذلك في النثر ، فلولاها لما كانت النبوءات عند الإسرائيليين ، ولا التعازي عند الفرس ، ولا خطب المنابر ومقامات الوعظ عند المسلمين والمسيحيين . ومنها :

**العلوم النظرية والتجريبية :** وتأثيرها العام في ترقية العقل وتقوية الشعور وتنمية التصور لا يحتاج إلى تمثيل ولا تدليل . ولكن لها تأثيراً خاصاً في خلق أنواع طريفة من الآداب كالشعر التعليمي مثلاً ، وهو نوع من الشعر يجمع بين رشاقة اللفظ ولطف التخيل وجودة الوصف ودقة البحث وحقائق العلم ؛ وتراه في الآداب الأجنبية القديمة والحديثة أرفع وأمتع منه في الآداب العربية ، فإن من الغضاضة على الفن والإساءة إلى الذوق أن ندخل فيه منظومة ابن عبد ربه في التاريخ ، وألفية ابن مالك في النحو . وقد استحدث اليونان في النثر المحاورات الفلسفية كمحاورات أفلاطون ، وهي نوع طريف من الأدب الأغريقي قدمه شيشرون في محاوراته في الأخلاق والفلسفة والبلاغة . كذلك أحدث انتشار العلوم نوعاً من القصص الخيالية تمتاز فيها حقائق العلم بروعة الخيال وغرابة الحوادث . تحقيقاً لرأى من الآراء أو تشويقاً لعلم من العلوم ، كما فعل الفرنسيان فلاديمير فلبيس ، وجول فيرن Verne القصصي ، وكما صنع من قبلهما أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل الأندلسي في رسالته حى بن يقظان ؛ فقد أراد بوضع هذه القصة أن يشرح كيف يستطيع الإنسان بمجرد عقله أن يتدرج من المحسوسات البسيطة إلى أسمى النظريات العلمية ، ولكنه يعجز عن إدراك أرقى الحقائق بغير وحي من الله أو هداية من نبي .

ثم كان من نفاق العلوم التاريخية في صدر القرن التاسع عشر ، وميل الجمهور إلى دراسة الماضي أن ظهر في إنجلترا القصص التاريخية ؛ ابتدعه الكاتب الإنجليزي ( ولتر سكوت ) واقتفاه في فرنسا ( ألفريد دفتي ) في روايته ( خمسة مارس ) ، وفي ألمانيا ( جورج إيبس ) في قصته المصرية ( وردة ) ، وفي مصر الأستاذ جرجي زيدان في رواياته الإسلامية .

والعلوم فضل ظاهر على اللغة في المادة والأسلوب ، وأثر أقوى في ترقية النثر خاصة ، لأنها تكسبه القوة والدقة والوضوح . وما ارتقى النثر في أمة من الأمم إلا بعد

تقدمها في الحضارة ورقبها في العلم ، لأن النثر لغة العقل كما أن الشعر لغة الخيال .  
فالنثر اليوناني لم يرق إلا بعد عصر هوميروس بأربعة قرون حين دون تاريخ  
توسيديد ومحاورات أفلاطون وخطب ديمستين . والنثر العربي لم يرق إلا أوائل  
الدولة العباسية على يد ابن المقفع . والنثر الفرنسي لم يرق إلا بتأثير الفلاسفة  
والرياضيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر كبسكال وديكارت . ومنها :

**أحوال السياسة الراعلة :** فإن لمدها وجزرها ، ولا تتقاض حبلها أو تناسق  
أمرها ، أثرًا بالغًا في فنون الآداب يختلف باختلاف حاله

ففي خلافة معاوية مثلاً انتشر الهجاء المقذع في العراق ، وفاضت بحور الغزل  
الرقيق في الحجاز ، وماعلة ذلك إلا سياسة هذا الخليفة . فقد كان يخشي العراق على  
عرشه الواهي الدعائم فساسه بالتفريق وإحياء العصبية وإذكاء التنافس بين  
الشعراء والقبائل ليشغل الناس عن الخصومة في خلافته بالخصومة في أمر جرير  
والفرزدق والأخطل . وكان يستوحش من ناحية الحجاز فاعتقل شباب الهاشميين  
في مدنه ، وسلط عليهم الترف وشغلهم بالمال وخلي بينهم وبين الفراغ ، فكفوا  
على اللهو والصبابة والغزل . وبعد خلافة المتوكل العباسي ازدهر الأدب العربي  
وازداد ابتكاراً وانتشاراً وكثرة . وعلّة ذلك ؛ السياسة أيضاً ؛ فإن الخلافة العباسية  
قد انتكث قتلها في أواخر عهد المأمون ، وانصدع شملها في عهد المتوكل ، باستقلال  
الولاة في فارس والشام ومصر والمغرب ، فكان ضعف السياسة قوة للأدب ، لأن  
الشعراء والأدباء والعلماء بعد أن كانوا مكدسين في بغداد لا يرمون عنها ، تفرقوا في  
الممالك الجديدة فوجدوا من أمرائها وجوائها ما ساعدهم على وفرة الإنتاج ورفع شأن  
الأدب . وللأحوال السياسية كذلك أثر في خلق فنون جديدة من الأدب أو ترقية  
ما كان منها . ومثل ذلك النوع الذي يسميه الفرنج بالخطابة السياسية ، كالخطب  
الرائعة التي ألقاها ديمستين في مجالس اليونان العامة حين كان فيلبس ملك مقدونية  
يتربص بجزيرة أثينا وسلامتها ريب المنون . وكتلك التي ألقاها شيشرون في مجالس

الأعيان دفاعا عن شؤون الجمهورية الرومانية . وقد نفق هذا النوع في مصر الحديثة على لسان الزعيمين الكبيرين مصطفى باشا كامل وسعد باشا زغلول . وهذا الفن وليد الحرية السياسية والحياة الديمقراطية والأنظمة الدستورية ؛ فإذا مُنيت الشعوب بالاستعباد أو طغيان الاستبداد تلاشي وانقرض ، كما تلاشي في اليونان حينما وقعوا في العبودية ، وانقرض عند الرومان حين فدحهم طغيان القياصرة . وهناك الشعر السياسي أيضا كالشعر الذي كانت تصطنعه الأحزاب والفرق في صدر الدولة الإسلامية . ومن ذا الذي ينسي فيضان بحور الشعر وطغيانها في بغداد ودمشق حين أعلن الدستور العثماني ؟ لقد كان الظلام ضاربا على العيون ، والجهل غالبا على الأفئدة ، والجود مستوليا على العواطف ، وقوى العرب المنتجة معطلة ، وأيديهم العاملة مغللة ، فكان إعلان الدستور بسمه الأمل في قطوب اليأس ، وومضة المنارة في بحر مكفهر الجو بالضباب ، مضطرب الموج بالعواصف ، فاهتزت النفوس ، وانطلقت الألسن ، وصدحت البلابل تنعى الليل وتبشر العيون بالصباح . ومنها :

**انضمت الأجناس المختلفة بالمصاهرة والمجاورة في أمة واحدة : وأثر هذا**  
العامل أظهر ما يكون في دولة العباسيين في بغداد ، ودولة الأمويين في قرطبة ، فإن حضارتهما نتيجة اختلاط شعوب مختلفة ، لكل شعب منها خصائص ومزايا أكملت نقص الآخر وساعدته على العمل والإنتاج . ففي البلدين اتصلت المدنية السامية بالمدنية الآرية ، فالتقى التصور العميق بالتصوير القوي ، والعقلية العلمية بالوجدان الشعري ، وكان من أثر هذا اللقاح في الفكر والعقل ما يعلل لنا وفرة المعاني الجديدة في شعر بشار وأبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي . ولولا هذا اللقاح الخصب العجيب لظل الأدب العربي ظاهي الجذوع دقيق الفروع ذابل الأوراق واحد المذاق قليل الثمر . ومنها :

**التقليد والامتداد :** والتقليد فطري في الإنسان لا يستطيع بدونه أن يتكلم ولا أن يتعلم ، ولا يملك لنفسه اكتساب عادة ولا تربية خلق . ولولا



الاحتذاء لما كانت فنون الآداب ؛ لأن الشعر والنثر إنما يصان على قواعد وأساليب خاصة ، وما مراعاة هذه القواعد والأساليب إلا اقتداء الأديب بمن سبقه سواء أكان اقتداؤه مقصوداً منه أم كان غير يزي فيه .

على أن التقليد الذى تقصد إليه هنا هو تقليد أمة لأخرى لشدة ارتباطها بها ، أو لاعتقادها السمو فى آدابها . وقد أشرت منذ هنية إلى مثال من ذلك هو ظهور القصص التاريخية فى إنجلترا وانتقالها إلى الأمم الأخرى بالاحتذاء . ولقد كان للتقليد فى الآداب القديمة شأن نابه وأثر ظاهر . فالشعر اللاتينى فى عصر أغسطس عاف أساليبه الفطرية وأوزانه القديمة ، واغترف من بحور الشعر اليونانى فحاكاه فى أوزانه وأنواعه ومعانيه ؛ والأدب الفرنسى قبل (رنسار) و (مالرب) كان حائراً بين اللاتينية والأغريقية ؛ والتمثيل إنما نشأ بدئاً فى كنائس رومية وباريس أثناء القرون الوسطى لتمثيل صلب المسيح وآلام الشهداء الذين أودوا وقتلوا فى سبيل المسيحية ، على نحو ما يفعل الفرس من تمثيل ما أصاب أهل البيت من الخطوب والاضطهاد والحزن . ثم انتشر التمثيل بالتقليد فى سائر الأمم . ولما حييت الآداب اليونانية واللاتينية واطلع أدباء الغرب على ما صنف فيهما من الروايات التمثيلية تهاوتوا على تقليدها واقتباسها ، فدخل فن التمثيل من جراء ذلك فى طور جديد . ولو شاء الله لأدبنا الكمال من نقصه لألهم المترجمين فى عصر المأمون أن ينقلوا روائع الأدبين الأغريق واللاتينى من الشعر والقصص والروايات والخطب والملاحم كما نقلوا العلم والحكمة ، إذن تقلدهم أدباء العرب فى ذلك ولسدوا فى الأدب العربى خلا ما برىء منه حتى اليوم . إنما استفاد الأدب العربى من التقليد فى فن الحكايات والأمثال حين ترجم ابن المقفع وبعض الكتاب شيئاً من القصص الفارسي ككلىة ودمنة ، وهزار افسانه ، ودارا والصنم الذهب ، فكان ما ترجموه حديقاً للعرب ونموذجاً لهم فى وضع ما وضعوه منها .

أما الأدب الفارسي والأدب التركى فهما صنيعا التقليد ونفحة من نفحات الأدب العربى ؛ فإن الفرس حينما استولى الإسلام على أفئدتهم ، ولغته على ألسنتهم ،

ظلوا زهاء قرنين يقرضون الشعر بالعربية دون الفارسية؛ فلما هبوا في القرن الثالث يستردون مجد أجدادهم ، ويطاردون العربية ونفوذها من بلادهم ، ويوحون إلى شعرائهم من أمثال الدقيقي والفردوسي أن يجددوا مفاخر الأسلاف بتأليف المنظومات القصصية والأناشيد القومية ، لم يجددوا ذلك ميسوراً إلا باقتداء الشعر العربي واقتباس أوزانه وبديعه . وكذلك فعلوا في النثر ، فقد أخذوا يوشونه منذ أوائل القرن الخامس برشيق الألفاظ وغريب المجاز وزخرف البديع اقتداء بما نشر في أقاليم العجم الشمالية الشرقية من الكتب التاريخية العربية التي كتبت بالسجع المونق ككتاب اليميني الذي ألفه أبو نصر العيني للسلطان محمود الغزنوي

وأما الأتراك العثمانيون فإنهم حين أخذوا يدونون أشعارهم في أوائل القرن الثامن اقتبسوا من الفرس بعض الأوزان العربية مدداً لأوزانهم القديمة ؛ ولكنهم ابتداء من القرن التاسع أغفلوا أوزانهم واصطنعوا العروض الفارسي فجروا على مناهجه وفنونه . وظل الأدب التركي صورة من الأدب الفارسي يترسم خطاه ويردد صده حتى منتصف القرن الماضي حين هب الوزير ضيا باشا المتوفى سنة ١٢٩٥ للهجرة يقوض دعائم الشعر القديم وينعى على الشعراء ما هم فيه من جمود وقصور ورق ، فانضوى إليه رهط من الشعراء المجددين ، ككمال يكن ، وأكرم بك ، وناجي أفندي ، فأنقذوا أدبهم من سخف التقليد ، وقووه بالابتكار والتجديد .

هذا مثل من التقليد العاجز الدليل الأعمى ، أما التقليد البصير القوي المستقل فهو الذي يهذب أدبنا اليوم ويتم نقصه . فالأقصوة ، والقصة ، والرواية ، والأسلوب المذهب ، والفن التمثيلي ، كل أولئك قد أخذ بفضل تقليد الفرنج ينبت في حقوله ، ويضيف فصولاً خالدة إلى فصوله

\*\*\*

هذه هي أقوى العوامل التي تؤثر في الآداب على اختلاف لغاتها . وهي تعمل إما مجتمعة وإما منفردة . والواجب على مؤرخ الآداب أن يحلل ما تركب من

أفعالها المتنوعة كما يحلل العالم بالميكانيكا القوة الناتجة ثم يردّها إلى القوى البسيطة الفاعلة . وهيئات أن يقف الأديب على هذه العوامل ما لم يكن المؤرخ في عونهِ . ولا يتسنى للمؤرخ إدراك كنهها إلا بالاستقصاء البالغ والبحث الشديد في أحوال الشعب الذي يدرسه ويؤرخه . وكل تعليل لأطوار الأدب وظواهره قبل دراسة هذه العوامل ضرب من التخرص لا يطمئن عليه القلب

### مصادر المحاضرة

محاضرات الدكتور نلينوسماعاً عليه  
تاريخ الأدب العربي للزيات  
الكتب التي ورد ذكرها في المحاضرة

frilley La Perse litteraire

muller, Histoire de la littérature Grecque

Basmadjian, Histoire de la littérature Ottomane

# النقد عند العرب وأسباب ضعفهم فيه

ذكرنا في ختام المحاضرة الأولى أن حظ العرب من تاريخ الأدب قد ضؤل لأنه فرع من التاريخ العام ، وفن التاريخ العام بمعناه الصحيح لم يكن في طوقهم لعجزهم عن وسائله وجهلهم بعلومه . ثم أفضنا في المحاضرة الثانية في بسط العوامل المؤثرة في الأدب لنوضح العلاقة الوثيقة بين التاريخ السياسي والتاريخ الأدبي وفي هذه المقالة نذكر نقصاً آخر في الوسائل الضرورية لمؤرخ الأدب وهو ضعف أدبائنا القدامى في النقد واعتسافهم طرائق الحكم فيه . والنقد كما علمت داخل في تعريف تاريخ الأدب بمعناه الأخص<sup>(١)</sup> ؛ فالعجز عنه أو الضعف فيه يستلزم حتماً ذلك النقص الذي نراه واضحاً في أكثر ما صدر عن أسلافنا من تحليل أو موازنة أو حكم . فإن من يطلع على ما أثر عن السلف من الموازنة والنقد يجد الخطأ في الأقيسة ، والخلل في الموازين ، وذلك لتحكم الذوق الخاص ، واستبداد الهوى المطلق ، وإرسال الناقد الحكم على غير قاعدة مرسومة ولا مذهب معين . وربما اكتفوا في تقديم شاعر أو تفضيل بيت بالعبارة العامة ، أو الإشارة المبهمة ، أو الهمتاف الموجز كقولهم : والله دره إذ يقول... وهذا مما لم يسبق إليه أحد... وما أحسن هذا البيت !... هذا أبو منصور الثعالبي قد أفرد في كتابيه : الإيجاز والإعجاز ، وخاص الخاص ، باباً مسرف الطول لوسائل قلائد الشعراء ، رتبهم فيه ترتيباً زمينياً من عصر الجاهلية إلى عصره ، ثم حكم على كل شاعر بحملة من جزاف القول لا تحليل فيها ولا فائدة منها ، كقوله : يقال إنه أمير الشعراء ، وأمير شعره قوله : ... ، ومن جوامع كله قوله ... وأمير شعره وغرة كلامه قوله ... وليس للعرب مطلع قصيدة في مرثية أوجز لفظاً وأحسن معنى من قوله ... وأمدح بيت قالته العرب في الجاهلية

قوله ... ومن لطائف كلامه وطرائفه قوله ... فلما أراد الاسهب والاستيعاب.  
في كتابه : ( يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ) عُنَى باللفظ المختار والسجع  
الرائق والاختيار الحسن ؛ ولكنه لم يعن بالخطوط التي تميز كلاماً من كلام ، ولا  
بالحدود التي تفرق بين شاعر وشاعر . فلو نقلت ما قاله من المدح في شاعر إلى  
شاعر آخر لما تغير المعنى ولا اضطرب السياق . والأمر كذلك في كل ما ألف من  
الكتب على طراز اليتيمة كدمية القصر للباخرزى ، وخريدة القصر لعاد الدين  
الأصفهاني ، وريحانة الألباء لشهاب الدين الخفاجي ، وسلافة العصر في محاسن  
أعيان العصر ، لابن معصوم المحبي .

كذلك فعل الأدباء اللغويون كالأصمعي في كتابه « فحول الشعراء » ، فقد  
توخى فيه تمييز فحول الشعراء من غيرهم بأحكام لا أسباب لها ، وأقوال  
لا غناء فيها ، ومثله سائر اللغويين والرواة الذين سجل الأصفهاني آراءهم في  
أغانيه ، فإنها لم تعد أن تكون آراء شخصية لا تقوم على دليل ناهض ، ولا تعتمد  
على قاعدة عامة . وسواء أكان النقاد من الأدباء أم كانوا من اللغويين فإن  
أحكامهم كانت تصدر على الشاعر في جملته ، أو على بيت أو بيتين  
أو ثلاثة من قصيدته ...

ولم نثر على مثال من النقد البياني لقطعة كبيرة من الشعر إلا في كتاب  
إعجاز القرآن لأبي بكر الباقلاني ، حين حاول أن يبين ما جاء من العوار في نصف  
معلقة امرئ القيس ، على أنه لم يستطع الانصاف ولم يبرأ من الهوى .  
ولقد أكثر البيانيون من سرد الأبيات المفردة مستشهدين بها على قواعد  
المعاني والبيان والبديع ، ولكن أحداً منهم لم يوفق إلى عقد باب للنقد البياني  
يضع فيه قواعده ويرسم حدوده ويبين غايته .

نعم ، ألف قدامة بن جعفر كتاباً سماه ( نقد الشعر ) يقول في أوله : « العلم  
بالشعر ينقسم أقساماً ، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم  
قوافيه ومقاطعته ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه

والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده وورديته ، وقد مُعي الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة ، فاستقصوا أمر العروض والوزن ، وأمر القوافي والمقاطع ، وأمر الغريب والنحو ، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر ، وما الذي يريد بها الشاعر ، ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديته كتاباً ، وكان الكلام عندى في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام » ولكن المؤلف لم يخرج عن السنن المألوف في ذكر ما يحسن أو يقيح في الأبيات المفردة أو المقطوعات القصيرة ، على منهج لا يختلف عن مناهج المتأخرين من أصحاب البيان والبديع .

والحال في الموازنة كالحال في النقد سواء بسواء . تنازع علماء الأدب في أى الشعراء أشعر ، وذهب الخلف بينهم كل مذهب ، فلم يتفق ناقدان على رأى ، ولم يجتمع رأيان على شاعر ، وكان مدار المفاضلة على الأبيات المفردة من الشعر والصفات العامة للشاعر . فأبوزيد محمد بن الخطاب القرشى أضاع ثمانى عشرة صفحة من كتابه جمهرة أشعار العرب في أن من علماء اللغة في القرنين الثانى والثالث من كان يقدم امرأ القيس أو زهيراً أو النابغة أو الأعشى أو لبيداً أو عمرو بن كلثوم أو طرفة ، ولكنك إذا نظرت في أسباب المفاضلة لم تجد فيها ما يقنعك على أن تتابع واحداً منهم فيما يرى . وإذا قرأت (باب المشاهير من الشعراء) في كتاب العمدة لابن رشيق القيروانى ، وهو فصل نسخ أكثره جلال الدين السيوطى في كتابه (المزهر فى علوم اللغة) لم يزدك اختلاف العلماء فى الحكم على الشعراء إلا ريبة وحيرة . ولقد تشعبت الآراء وتعارضت الأهواء فى الموازنة بين جرير والفرزدق والأخطل ، ثم بين مسلم بن الوليد وأبى نواس وأبى العتاهية ، ثم بين أبى تمام والبحترى والمتنبى ، ولكنك لا تدري إلى اليوم علام استقر الرأى وكيف اتحسم الخلاف . ولعلك لا تجد الفرق بعيداً بين حكم يصدر جواباً عن سؤال أو عرضاً فى مقال ، وبين حكم يصدر عن روية وبحث فى كتاب قائم بذاته ، فكتاب « الموازنة بين الطائيين » لأبى القاسم الحسن بن بشير

الأمدي ، يبتدىء بذكر أخطاء أبي تمام كقوله :

(وقال : ضحكك في إثرهن العطايا ، وبروق السحاب قبل رعوده)

فأقام البرق مقام الضحك ، والرعد مقام العطايا ، وإنما كان يجب أن يقيم  
الغيث مقام العطايا لا الرعد . ثم يستطرد إلى تخطيطه الشعراء القدامي في المعاني .  
ثم ينتقل إلى سرقات أبي تمام ويعود إلى تخطيطه في المعاني . ثم يعقد بابا لما في  
شعر أبي تمام من قبح الاستعارات ، وبابا في سوء نظمه وتعقيد ألفاظ نسجه ،  
ثم بابا فيما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن . وينتقل بعد ذلك إلى  
البحترى فيسلك في الكلام عنه الطريقة التي سلكها في الكلام عن أبي تمام ؛  
ثم يخلص إلى الموازنة بين الشاعرين فيقول : « وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا  
الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما  
أشعر في ذلك المعنى بعينه . فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما  
أشعر عندي على الإطلاق ، فاني غير فاعل ذلك ؛ لأنك إن قلدتني لم تحصل لك  
الفائدة بالتقليد ، وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد  
أخبرتلك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما ، وذكر مطلوبيهما  
في سرقة معاني الناس ، وانتحالهما وغلطهما في المعاني والألفاظ ، وإساءة من أساء  
منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك  
مما أوضحت في مواضعه وبينته ، وما سيعود ذكره في الموازنة من هذه الأنواع على  
ما يقوده القول وتقضيه الحجة ، وما استراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب  
اختراعهما ، فاني أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما في  
الأشعار التي أرتبها في الأبواب ، وأنه على الجيد وأفضله على الردي ، وأبين  
الردي وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التخليص وتحيط به العناية ،  
ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهي علة ما لا يعرف  
إلا بالدرية ودائم التجربة وطول الملاسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم  
وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته بعد أن يكون هناك طبع فيه

تقبل لتلك الطباع وامتزاج ، وإلا لا يتم ذلك ، وأكلك بعد ذلك إلى اختبارك ، وما تقضى عليه فطنتك وتميزك » .

فالموازنة التي قام بها الأمدى إنما كانت بين أبيات مفردة اختارها من مطالع أبي تمام في الوقوف على الديار ونحوه<sup>(١)</sup> ، واختيار ما يقابلها من مطالع البحتري ، ثم علق على هذه الأبيات تعليقا موجزا لا يتصل بموضوع القصيدة ولا وحدتها ، ولا غرضها ولا سياقها ، كأنها لم تكن عضواً في جسم ولا جزءاً من كل ؛ ولذلك تفرغ من الكتاب وأنت لا تدري أى الشاعرين أفضل . وهذا النحو الذي نحاه الأمدى في الموازنة والحكم هو الغالب على رجال الأدب في تلك العهود . فكثيراً ما تجدهم يقولون : فلان أوصف الشعراء للقوس ، أو أنعتهم للخيل ، أو أمدحهم للناس ، لأنه قال بيتاً واحداً في وصف قوس أو نعت فرس أو مدح ملك . ولم أقف على موازنة بين قطعتين كبيرتين من قصيدتين إلا في كتاب ( المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ) لضياء الدين نصر بن الأثير الجزري المتوفي سنة ٦٣٧ فقد وازن بين قصيدتين في وصف الأسد للبحتري والمتنبي ، وبين قصيدتين في الرثاء لأبي تمام والمتنبي ، وإن لم تكن الموازنة تامة من كل وجه ...

ومن الظواهر التي تسترعى نظر الباحث أن اللغويين والبيانين قد أغفلوا نقد المنشور إلا ما اتصل بالقرآن الكريم والحديث الشريف . وقد ظهر أثر هذا الإغفال واضحاً في كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، فإنه يكتب البيان والبديع أشبه . ولعله لو وجد ما يحتذيه في هذا الباب من كلام الأدباء لما بان عجزه ووضح قصوره . وما ذكره ابن الأثير في كتاب المثل السائر إنما دار على الرسائل المسجوعة دون غيرها من أنواع النثر . فما سبب قصور العرب عن النقد البياني ، وما علة هذا النقص الذي استتبع نقصاً مثله في تاريخ الأدب ؟

سبب ذلك أن أسبق الأدباء إلى النقد هم اللغويون والنحاة . كانوا هم قضاة الشعر

---

(١) ذلك في الجزء المطبوع وقد علمنا أن للكتاب بقية قيمة لم تطبع .



في أواخر القرن الثاني وفي القرن الثالث ، إليهم يحتكم الشعراء ، وعندهم يأخذ الملوك والأمراء ، حتى قال الخليل بن أحمد : « إنما أتم معشر الشعراء تبع لي ، وأنا سُكَّان السفينة إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم وإلا كسدتكم » . وغرض هؤلاء اللغويين والنحاة من النظر في الشعر إنما كان جمع الشواهد على غريب الألفاظ وصحة القواعد ، وتسجيل معاني الشعر ومن ابتكرها ومن سرقها . فكلمها كانت القصيدة أحفل بالشواهد وأجمع للغريب كانت أجود ، وكلما كانت المعاني أرسخ في القدم وأصل في الابتكار كانت أفضل . ومن ذلك كان أغلب النظر مقصوراً على الأبيات المفردة الشاهدة على صحة الكلمة ، أو سلامة القاعدة ، دون نظر إلى علاقتها بالقصيدة . وكان الرأي مجمعاً على تقديم الشعر الغريب على المألوس ، وتفضيل الشاعر القديم على المحدث . وقد أغرقوا في إثارة الجاهل على الإسلامى من غير ميزة إلا الأقدمية ، حتى قال أبو عمرو بن العلاء : « لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما فضلت عليه أحداً » . وكان شعراء القرن الثاني ينكرون ولا بد على أقطاب اللغة والأدب هذا التحكم ويسألونهم الإنصاف ، فقد روى صاحب الأغاني أن حمادا الأرقط قال : « لقينا ابن مناذر بمكة ، فأنشدنى قصيدته : كل حى لاقى الحمام فمؤدٍ ... ثم قال لى : اقرأ أبا عبيدة السلام وقل له : يقول لك ابن مناذر : اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامى ، وذاك قديم وهذا محدث ، فتحكم بين العصرين ، ولكن احكم بين الشعرين ، ودع العصبية ! »

وأخذ هذا الإنكار ينتشر ويشتد كلما ورفت ظلال الحضارة فصقلت الألسن وأرهفت الأذواق ، حتى هب جماعة من بلغاء الكتاب فى أوائل القرن الثالث ينقضون أحكام اللغويين والنحاة ويننون الأحكام الأدبية على قواعد أقرب إلى التسوية والموضوعية . فقد قال الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ : « طلبت علم الشعر عند الأصمى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا

ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ، ومحمد بن الزيات . « وقال أيضاً : « رأيت أناساً يهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا في رواية غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفي أى زمان كان » . وقال عبد القاهر في دلائل الإعجاز : « روى أن عبید الله بن عبد الله بن طاهر سأل البحترى عن مسلم وأبى نواس أيهما أشعر ؟ فقال : أبو نواس . فقال : إن أبا العباس ثعلباً لا يوافق على هذا . فقال : ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من دُفع في سلك طريق الشعر ومضايقه وانتهى إلى ضروراته »

ثم سلك ابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ هذا المسلك فقال في كتاب الشعراء : « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر نختار إليه ، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل بين الفريقين وأعطيت كلاهما حظه ووفرت عليه حقه ؛ فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله . ولم يقصر الله العلم بالشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عبادته في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ؛ وكان عمرو بن العلاء يقول : لقد كثرت هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته . ثم صار هؤلاء قديماً عندنا ببعده العهد منهم . وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالخزيمي والعتابي والحسن بن هانيء وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه وأثنيينا عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حدأة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »

وأخذ مذهب التسوية بين القدامى والمحدثين يذيع على الأفواه ويُروى

في الكتب ، حتى شاع الترف والسرف والظرف في حياة الناس فتفتنوا في أساليب العيش ، وتأثقوا في أفانين الكلام ، واستحدث العراقيون ألوان البديع ، وأخذ البيانيون ينقبون عن أنواعه في عبقریات المولدين ، كما كان اللغويون والنحاة ينقبون عن شواهد اللغة والنحو في كلام الجاهليين والمخضرمين ، فبان شأوهم على المتقدمين في هذا المضمار ، وأخذت سوقهم تنفق ، وكفتهم ترجح ، حتى ظهر في العلماء من يتعصب لهم ويتعزز بهم . وأشهر هؤلاء ابن الأثير ، فقد ناضل عنهم في مواضع متفرقة من كتابه المثل السائر ، ومن ذلك قوله : « ولم أكن ممن أخذ بالتقليد والتسليم في اتباع من قصر نظره على الشعر القديم ، إذ المراد من الشعر إنما هو إبداع المعنى الشريف في اللفظ الجزل واللطيف ، فمتى وُجد ذلك فكل مكان خيمت فهو بابل . ولقد اكتفيت في هذا شعر أبي تمام حبيب بن أوس ، وأبي عبادة البحتري ، وأبي الطيب المتنبي ؛ وهؤلاء الشعراء هم لآل الشعر وعُزَّاه ومَناته ، الذين ظهر على أيديهم حسناته ومستحسناته . وقد ضمت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء ، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء » وقال في موضع آخر : « إن في الشعراء المتأخرين من فاق المتقدمين . والذي أدانى إليه نظر الاجتهاد دون التقليد ، أن جريراً والفرزدق والأخطل أشعر ممن تقدم من شعراء الجاهلية ، وبينهم وبين أولئك فرق بعيد . وإذا استُفتيت قلت إن أبا تمام والبحتري والمتنبي أشعر من الثلاثة المذكورين ، وليس عندي أشعر منهم في الجاهلية ولا في الإسلام ... وإذا أنصف الناظر وترك التحامل ثم ترك التقليد عرف أن حرف الميم وحرف اللام من شعر أبي الطيب المتنبي قد ضمنا من الجيد النادر ما لم يتضمنه شعر أحد الفحول من شعراء العرب » .

مما تقدم نستخلص أن علماء اللغة والنحو والبيان لم ينظروا إلى القصيدة باعتبارها كلاً تتساق أجزاؤه إلى غرض واحد ، وإنما نظروا إلى ما تشتمل عليه أبياتها من غريب الكلم أو أصيل التراكيب أو محسنات اللفظ ، وجعلوا ذلك سبب التفضيل وعلة الاختيار وأساس الحكم . وقل منهم من فطن إلى وحدة

القصيدة كالحصرى القيروانى حين أشار إلى ذلك في زهر الآداب وروى عن الحاتمى قوله : « مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، ففى انفصل واحد عن الآخر وبأينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالنه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراساً ينجبهم شواهد النقضان ، ويقف منهم على محبة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمدحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها من جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ونظف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم » ؛ ولكنهم لم ييسطوا هذا الرأى ولم يطبقوه فيما عالجوه من النقد والموازنة .

أما الأسباب التى دفعتهم إلى سلوك هذا النهج فى نقد الشعر ، فمن السهل تلخيصها فى خمسة أمور لا يصعب عليك استنتاجها مما تقدم :

الأمر الأول ما ذكرناه من أن علماء اللغة والنحو لم يروا الفضل فى الشعر إلا فيما يمكن الاحتجاج به ، وحسبهم من ذلك البيت والبيتان .

الأمر الثانى — وهومن قبيل الأول — أن علماء البيان والبديع ، ومنهم أكثر النقاد ، كانوا يكتفون بالمصرع أو البيت أو البيتين شاهداً على صورة من صور البيان ، أو نوع من أنواع البديع .

الأمر الثالث أن القصيدة العربية بطبيعتها مجموعة من مقطوعات تتفق فى الوزن والقافية ، وتختلف فى المعنى والغرض . فإذا أخرجت مقطوعة ما من قصيدة وأدخلتها فى أخرى تكون من بحرهما ورويها لا تحس نقصاً فى الأولى ولا كلاً فى الأخرى .

الأمر الرابع أن الشعراء ألزموا أنفسهم أن يكون كل بيت من أبيات القصيدة مستقلاً بمعناه عن غيره ، وجعلوا من عيوب الشعر ( التضمين ) وهو أن تتعلق قافية البيت بما بعده على وجه لا يستقل بالإفادة . وربما مدحوا

الاستقلال بين شطرى البيت ؛ فقد روى الجاحظ في البيان عن عمرو بن العلاء أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فقال لهم قائل : أى نصف بيت شعر أحكم وأوجز؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور : وحسبك داء أن تصح وتساما

وقال الثانى : بل قول أبي خراش الهذلى : توكل بالأدنى وإن جلّ ما يمضي  
وقال الثالث : بل قول أبي ذؤيب : وإذا تُرد إلى قليل تقنع

فقالوا إنه لا يستغنى بنفسه ، لأن السامع لا يفهم معناه حتى يسمع النصف الأول ، والصواب أن يقال قوله : والدهر ليس بمُعْتَب من يجزع

وكان من أثر استقلال البيت بمعناه أن كثر التقديم والتأخير في أبيات القصيدة حتى لا تجد قصيدة جاهلية يتفق راويان على ترتيب أبياتها .

والأمر الخامس أن الغلبة كانت للرأى القائل بأن الشعر إنما يكون أثره و بلاغه بما فيه من تغير الأوضاع وصور المجاز وأنواع البديع ، حتى أن ابن رشد الحفيد المتوفى سنة ٥٩٥ هـ قال في تلخيص كتاب الشعر لأرسططاليس ما نصه : « والقول (الشعرى) إنما يكون مختلفاً أى مغيراً عن القول الحقيقى من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة ، وبغير ذلك من أنواع التغير . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقى سمي شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر . مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة      ومسح بالأركان من هو مسح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطى الأباطح  
إنما صار شعراً لأنه استعمل : أخذنا بأطراف الأحاديث الخ . بدل قوله :  
تحدثنا ومشيننا .

وكذلك قوله : بعيدة مهوى القُوط إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق . وكذلك قول الآخر :

يا دارُ أين ظباؤك الأُمس      قد كان لى فى إنسها أنس  
إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء ،

وأتى بمواقفة الإنس والأنس في اللفظ . وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط ، والتغيرات تكون بالموازنة والمواقفة والإبدال والتشبيه . وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، ومن السلب إلى الإيجاب ، وبالجملة من المقابل إلى المقابل . »

وما دام الشعر مبنياً على هذه الصور والأشكال ، فلا يكون النظر فيه إلا من جهة البيان والبديع ، وذلك يقتضى النظر في بعض الأبيات وفي بعض أنواع الكلام .

\*\*\*

لهذه الأمور الخمسة انحصر النقد البياني عند العرب في جزء واحد من النقد بمعناه العام عند الفرنج ، وضاعت علوم البلاغة عندهم هذا الضيق الفاحش ، فلم تعالج غير أبيات وقفر من الكلام المنظوم والنثر المسجوع ، وأغفلت القصيدة باعتبارها وحدة لا تتفرق . والكتاب باعتباره كلاً لا يتجزأ ، ولم نحفل ما ألف بالنثر المرسل من الكتب والقصص . وجر ذلك إلى أن الشعراء والكتاب أوغلوا في البديع وتفننوا في الزخرف ، وأهملوا فن القصص فتركوه لأدباء الشعب ، ولم يعنوا منه إلا بالمقامات لأنها مظهر الصنعة ومحك القدرة ، فحرموا بذلك الأدب العربي فناً كانوا هم بسليقتهم أقدر الناس على التوفر له والافتنان فيه .

ومن ذلك يتضح أن فهم الأقدمين الخاطئ لحقيقة الفن الشعري والكتابي جر إلي حصر النقد البياني في الصور والأشكال ، وهذا الحصر نفسه قد وجه الشعراء والكتاب إلى الاحتفال باللفظ دون المعنى ، وبالصورة قبل الفكرة ، ففات أكثرهم أن روعة الكلام لا تكون بالرونق والأناقة والصنعة وحدها ، وإنما تكون مع ذلك بقوة التعبير عما تكنه الضمائر وتحسه المشاعر ، وبدقة التصوير لمختلف الطبائع والعواطف والأخلاق والشهوات والصفات ، حتى ترى صور

أصحابها الحقيقيين أو المتخيلين تتحرك وتعمل وتقول على مقتضى الغرائز الثابتة والفطر الأصلية ؛ وبكشف الغطاء عن طبيعة الشخص بكلمة تجرى على لسانه ، أو حركة تحدث عن يده ، فتكون تلك الكلمة أو الحركة كومضة البرق في الظلام تنير الأفق بغتة ؛ وببراعة الوصف لمناظر الطبيعة وظواهر الكون ، حتى نحس فيها الحياة والحركة وتدرك ما بينها وبين النفس وانفعالاتها من اتصال وعلاقة ؛ وبشدة التأثير في الأفئدة حتى تستيقظ فيها رواقد الأهواء والعواطف ، فضطرب النفس أو تغضب ، وتفرح أو تحزن ، وترضى أو تسخط ، وتحب أو تبغض .

\*\*\*

لو أن نوابغ الكتاب والشعراء فطنوا أو نبهوا إلى ذلك لكان من هم الناقد أن ينظر فوق ما ينظر في الألفاظ والصور في تنسيق المعاني وترتيب الأفكار في جملة القصيدة أو الخطبة أو المقالة أو القصة ، أو الكلام على العموم سواء أكان شعراً أم كان نثراً ؛ لأن سلامة الجزء المنفصل ، أو بلاغة البيت المنفرد ، لا تدل حتماً على سلامة الكل أو على بلاغة القصيدة .

كذلك كان ينبغي للناقد أن ينظر في الموضوع الذي عالجه الفنان ليرى أبغ القصد فيما صور ، وأصاب الشاكلة فيما رأى ، وقارب الحقيقة فيما تخيل . وهل استطاع أن يبعث الحياة الطبيعية الحقيقية في الأشخاص الذين توهمهم ورسمهم . وهل قدر على أن يحرك في قلوبنا أهواء ساكنة ، وينشئ في نفوسنا عواطف جديدة ، بما أوحاه أو استدعاه أو رواه من الأمنى والذكريات والحوادث ؟

كذلك كان من عمل الناقد البياني أن يحلل ما ينشأ في نفس القارئ لروائع الكتاب والشعراء من العواطف ، وأن يبين كيف يستطيع الكاتب أو الشاعر أن ينشئ هذه العواطف أو يوحىها . ومن ثم كانت المقالات النقدية عند الفرنج عملاً فنياً قائماً بذاته يبوئ أصحابه مقاعد النبوغ والخلود .

وإذا تدبرت وظيفة الناقد من بعض ما ذكرته تبينت لك العلاقة بين النقد

وعلم النفس، فان موضوعه تحليل الأحاسيس والعواطف ، والبحث عن طبيعة الجمال وما يصدر عنه من الانفعالات والأهواء ، ولذلك لم يصبح النقد عند الفرنج فناً مستقلاً له قواعده ومذاهبه إلا في القرن التاسع عشر بعد أن ارتقى علم النفس وانتشر وازدهر . ومنذ ذلك الحين تابع رقيه حتى بلغ أوجه وأدرك تمامه ، فأثر في فنون الأدب أبلغ التأثير ، وعدل في بعض أنواعها كل التعديل :

فإذا أضفت إلى الأمور الخمسة التي تقدمت ، هذا الأمر السادس وهو جهل القدماء بعلم النفس كما كان يجهله غيرهم ، اجتمعت لديك الأسباب التي أدت إلى ضعف النقد عند العرب ، والنتائج التي أحدثت هذا النقص البادى في تاريخ الأدب .





## تاريخ حياة ألف ليلة وليلة (\*)

يخطو الدهر دائباً في وناء وكبرياء وصمت ، فيعفو الأثر ويقرى الحجر ويبرى الحديد ، وتنال يده العابثة كل شيء في حياة المرء بالتغيير والنقص ، إلا شيئاً واحداً يلوذ منه بسواد القلب فيستقر في قراره ، ويمكن كمون السر في دخيلته وإضمماره : أريد به ذكريات الصبي وأحلام الحداثة ؛ فهي باقية والجسم يتخونه البلى ، ثابتة والعيش تزغزعه الأحداث ، ناضرة والمنى يصوحها اليأس ، مشرقة والنفس يغشاها من الهم ظلام وسُحب . فمن منكم يا سادة لا يذكر أول بيت أبصر فيه الوجود ، وأول ملعب عرف فيه الرفيق ، وأول مكتب رأى فيه المعلم ، وأول موعد لاقى فيه الحبيب ؟ ومن منكم لا يذكر ساعات السر اللذيذة الهادئة ، في غرفة النوم الوثيرة الدافئة ، حيث كان أطفال الأسرة يتجمعون حول الجدة الحنون أو الأم الرؤوم أو الظئر الحانية ، فينصتون في سكون وشوق إلى ما تقصه عليهم من روائع الأسرار وبدائع الأقاصيص ، وهم من طلاوة الحديث وجاذبية الحادث وبشاشة المحدث في حال لا يصف الشعور بها غير الشاعر . ثم لا يلبث هذا الرحيق العجيب أن يخذل الأعصاب الطفلية الرقيقة ، فتغفو تحت جناح الكرى ، وتسمع بقية الحديث الشهي في الحلم !

هذه الأقاصيص الشائقة التي كانت لعقولنا الصغيرة سحراً ، ولمواطننا المشوبة سُكراً ، ولقلوبنا الغضة فتنة ، هي نوع من الأحلام والأمانى تراءت في ليل الحياة الطويل ، ثم تجمعت في ذاكرة الزمن القديم ، وتنقلت من عهد إلى عهد ، ومن مهد إلى مهد ، ومن بلد إلى بلد ، تحمل في طواياها نفحات الحكمة

المشرقية العالية ، وعطور الأزمن البعيدة السعيدة ؛ فوجودها أثر لوجود الإنسان ، لأنها ظاهرة طبيعية من ظواهره كالغناء والشعر والرقص فلا تُعرف لها أولية ، ولا تحدّد في الغالب لظهورها علة . ولكن علماء الأساطير يزعمون أنها نشأت في الهند ، وهاجرت منها إلى بلاد الفرس ، ثم رحلت إلى بلاد العرب ، ثم استقرّ بها النوى في أقطار الغرب ؛ وفي كل مرحلة من هذه المراحل كانت تصطبغ بصبغة البيئة ، وتتأثر بخصائص الجنس ، وتتسمّ بِسمات العقيدة

وأما أبطالها الذين وجدوا على الرغم من قانون الوجود ، ونازعوا أبطال التاريخ ثوب الخلود ، فقد كان لبعضهم ولا شك حظ من الحياة ، وشهرة بملازمة الأسفار وملابسة الغير ، فتحدث الناس أولاً بما فعلوا ، ثم سرّجوا حول أسمائهم وأنبأهم الأكاذيب والأعاجيب ، حتى أصبحوا أعلاماً على شخصيات متميزة في البطولة والحرب والحب والحيلة والكرم ، كدعد وليلي في الشعر ، وأبي نواس وجحا في التنادر

أما أكثر الأبطال فن خلق الخيال ، ابتدعهم رموزاً لغثل الأعلى ، أو القدر العاثر ، أو الجدل العاثر ، أو السلطان الجائر ، أو الهوى المتسلط ، أو الأمل الآسي ، أو الحظ السعيد

وعلى ذكر الطفولة ومناغيات الأمومة أراكم ولا ريب تركتموني أتكلم وعدمتم بالذاكرة إلى تلك العهود الحبيبة تتخيّلون سحرها ، وتستعيدون ذكرها ، وتنصيخون إلى ذلك الصوت الحنون ينبعث خافتاً من أعماق الماضي القريب أو البعيد ، مردداً أسماء أولئك الأبطال الذين طالما اكتبتم لا كتبهم ، وتألّمتم لمصابهم ، وشاركتهم بالعطف في نماء الحب وبأساء الحرب ولأواء الخطب : من أمثال حسن البصري ، ونور الدين المصري ، والشاطر محمد ، والشاطر حسن ، إلى آخر ما سجلته الذاكرة ...

أنا كذلك يا سادتي ، ذكرت حين كتبت هذه السطور ، هاتيك القبور التي ضمت هواي ورقّة صباي ونوعاً من الحنان والإخلاص لم أذق له طعماً منذ

غاض في هوة البلى منبعه . . . ثم ذكرت شيئاً آخر : ذكرت مجلّى من مجالى  
الأنس في القاهرة كان جُمة القلوب وألفة النفوس ومستجَم الخواطر فعصفت به  
ريح المدنية الحديثة . ذلك منظر الحدث أو القصص أو المسامر أو الشاعر في  
مقهى الحى ، وهو في حلتة الشرقية المفوّقة الضافية ، فوق صُفّته الخشبية البالية  
العالية ، وقد تجمّع بين يديه وعن يمينه وعن شماله أوزاع العامة وشيوخ المحلة  
يستجمّون من كلال العمل اليومى برشف القهوة العربية ، وتدخين النرجيلة  
العجمية ، وتبادل العواطف الأخوية ، ثم الإصغاء المشترك إلى ( أبى درويش )  
وهو يقص بصوته العريض المتّدد ، وجرسه الهادى المتزن ، حروب ( عنتره ) أو وقائع  
( أبى زيد ) أو مخاطر ( ابن ذى زن ) ، فينقلهم بقوة تمثيله أو بحسن ترتيبه على  
جناح الخيال إلى عصور هؤلاء الأبطال ، فيشهدهم مجد البطولة وسلطان الحب  
وفتك السحر وبطش المردة . ثم يرى الخليل أن فورة الحماسة أو الشوق قد طغت  
في النفوس لوقوع البطل في أسرٍ أو شدة ، فيسكت ليجمع النقاط من الشّمار  
والنظار ، فلا يحدّ هؤلاء مندوحة عن تعجيله ليعجل هو إلى إطلاق البطل من  
إساره ، وإنقاذ الجمهور من حرارة قلقه ومرارة انتظاره . . .

وفي ليلة من هذه الليالى الساهرة تجدون هذه القهوة ذات الضوء الشاحب ،  
والصمت الحالم ، والمنظر الكئيب ، قد خفقت فوقها الرايات ، وأشرقت في جوها  
الثريات ، وتلاّأت في سمائها المصاييح ، وأخذت زخرفها بالسامرين ، وقد جلسوا  
مقابلين على الدكك العالية يطوف عليهم غلمان بأكواب من ذؤب السكر المعطر  
بماء الورد ، وصاحبنا المحدث قد خرج إلى القوم يتهادى في عمته المكورة وجبته  
المعصرة وقفطانه الأنيق الأصفر ، وقد تدلت من حزامه الحريري ذلاذل تنوس  
على بطنه المنتفخ الضخم . فإذا استوى على عرشه المنجد ، توهج البخور من  
جانب ، وتضوعت العطور من جانب ، ثم خشعت الأصوات ورنّت إليه العيون  
وأنشأ يحدث . فإذا بدا لأحد أن يسأل بعض الجالسين عن سبب هذا المهرجان  
عجب أولاً من أنه لا يعرفه ، ثم أجابه بلهجة الفخور المزهو : هذه ليلة زفاف عبلة

إلى عنتره... فإذا كانت القصة قصة بنى هلال ، وجدتم هذا الهوى الجيع قد استحال إلى عصبية شنيعة ؛ ورأيتم إخوان الأمس قد أصبحوا أعداء اليوم ! فطائفة تتعصب لبنى هلال ، وطائفة تتعصب لبنى زنانة ؛ وهؤلاء يريدون الشاعر على أن يقص واقعة ، وأولئك يسألونه أن يقص أخرى ، والشاعر لا يحب إلا من يُجزل له العطاء . فإذا رجحت كفة وشالت كفة ، أخذ يروى من ذاكرته وغيبه على هوى الفئة الغالبة ما لم يسجله تاريخ ولم يدونه كتاب ، فيزور الغرائب ، ويختلق الوقائع ، ويقمش مما خزنه في حافظته من مختلف الأسمار ورقائق الأشعار ليحوك منها للبطل حلة تهر العجب في قلوب أشياعه ، وتلهب الغيرة في صدور خصومه ، فإما نفحة أخرى تميل به إلى الحمة الثانية ، وإما معركة بين الحزبين تكون هي القاضية

هذا الرجل الذى صورته لكم هذه الصورة المتقاربة ؛ هذا الرجل الذى ينام النهار ويجلس الليل يحدث أربع ساعات متعاقبة ؛ هذا الرجل الفكه اللبق الحافظ الواعظ ، هو الأثر التاريخي والنموذج الحقيقي لذلك القصاص البارع الذى خَلَفَ لنا كتابنا العالمى الخالد : ( ألف ليلة وليلة )

يرجع تاريخ هذا القصاص يا سادة إلى صدر الإسلام . والفضل في وجوده كان أيضاً للقرآن الكريم ؛ فقد اشتمل كما تعلمون على مجملات من أخبار القرون الخالية والنذر الأولى ، وكان أعلم القوم يومئذ بتفصيلها من أسلم من أهل الكتاب كتيم الدارى ، ووهب بن منبه ، وكعب الأحبار ، وعبدالله بن سلام . فكان هؤلاء ومن أخذ عنهم يجلسون إلى الناس في المساجد ، يفصلون ما في كتاب الله من قصص الأنبياء ، ويسرفون في تهويل هذه الأنباء ، ابتغاءاً للعبرة والتماساً للموعظة . ووافق هذا الضرب من الوعظ هوى النفوس فازداد إقبال الناس عليه ، وكثر إنك القصاص فيه ، حتى طردهم أمير المؤمنين على من المساجد ، ما خلا الحسن البصرى .

ولكن دهاة السياسة رأوا سلطان هذا الفن على العقول ، وقوة أثره في توجيه

الميل ، فاتخذوه لساناً للدعاية وسبيلاً لافتعال الأحاديث واختلاق الأفاصيص في الأغراض الحزبية المختلفة . بدأ بذلك معاوية فولى رجلاً على القصص كان إذا صلى الصبح جلس يذكر الله ورسوله ، ثم دعا للخليفة وحزبه ، ودعا على أهل خصومته وحربه . وكان هو إذا انتقل من صلاة الفجر جلس إلى القاص حتى يفرغ من قصصه . وكان ولاته وقواده يقدمون القصص في بعض حروبهم ليقصوا على المقاتلة أخبار الشهداء وما وعدوا به من حسن الجزاء . فعل ذلك الحجاج في العراق ، وجاراه فيه من حاربهم من زعماء الفرق . فقد ذكر ابن الأثير في حوادث سنة ( ٧٧ ) أن عتاب بن ورقاء سار في أصحابه قبيل المعركة يحرضهم على القتال ويقص عليهم . ثم قال : أين القصص ؟ فلم يجبه أحد . فقال : أين من يروى شعر عنترة ؟ فلم يجبه أحد .

وسار الشعر والقصص في ركاب السياسة جنباً إلى جنب ، يُشبهان على الناس وجوه الرشد ، ويموتان على العقول صور الباطل . والقصص كانوا في ذلك أشد وطأة على الحق ، لأنهم ينسبون ما يفترون إلى التاريخ أو إلى الدين . فلما هذأت نائرة الأحزاب ، وسكنت طائفة الفتن ، ونضجت العقول ، عاد القصص إلى المسجد فوجد الواعظ قد غلبه على مكانه ، والعالم قد فطن إلى كذبه وبهتانه ، والخليفة قد استغنى عنه برواته وندمانه ، فانقلب إلى العامة يسامرهم في أملاهم وأعراسهم بما أثر من أيام العرب ، ونقل من أساطير المعجم ، ورؤى من أخبار الفتوح .

وانتشر القصص في العواصم العربية حتى صاروا ظاهرة من ظواهر اجتماعها ، وحاجة من حاجات عامتها ورعاها ، واشتدت هذه الحاجة حين انفجرت الدواهي على العالم الإسلامي في أواخر العصر العباسي وبعده ، من عنف المتسلطين من السلاجقة ، وعسف المتغلبين من المغول ، وغزو المتعصبين من الفرنج . فطلبهم العامة تفرجاً للكرب ، والخاصة تشجيعاً على الحرب . ولكنهم كانوا في مصر أبرع صناعة وأنفق بضاعة وأرفع مكانة ، لأن طبيعة إقليمها ونظام اجتماعها وطباع

سكانها كانت تعين على ذلك : فهي قطر زراعى ملبوم الرقعة متصل العارة  
يجود بالخير الكثير على الجهد القليل ، فكان لذلك أهله قليلى الأسفار يؤمنون  
بكل خبر ، كثيرى البطالة يميلون إلى اللهو والسمر . وكانوا لا ينفكون بين يسر  
متدفق طلق إذا عم الفيضان وعدل السلطان واقتصد الموت ، وعُسْرٍ متجهم كزٍ  
إذا فُش الغلاء وألح الوباء وبني الحاكم . وعلى الحالين كان السامر والمسامر  
عنصرين من عناصر الحياة ، ينضران بهجة العيش فى الرخاء ، ويسريان كربة  
النفس فى الشدة .

وكان أول من تولى القصص الرسمى فى مصر سليمان بن عنترة التَّجِيبِي سنة ٣٨ ،  
تولاه مع القضاء ثم أفرده . ثم تعاقبت القُصَّاص من بعده فى مصر على اختلاف  
بينهم فى القدرة والغرض ، فكانوا أصداء للعقيدة ، وأبواقاً للسياسة ، تسمعون  
منهم فى كل عهد لهجة ، ولكل دولة سنداً وحجة ، وترون ذلك أقوى ظهوراً فى  
عهد الفاطميين ، فقد كان يعقوب ابن كَلَس وزير المعز يعتمد على المناظرات فى  
نشر فقه الشيعة ، وعلى القصص فى جذب القلوب لأهل البيت . وكان مقتل الإمام  
(على) ومأساة الإمام (الحسين) موضوع المناظر والسواصر فى شهرى رمضان والمحرم  
وقيل إن ريبة حدثت فى قصر (العزيز بالله) فتناقلتها الأفواه ورددتها  
الأندية ، فطلب إلى شيخ القصص يومئذ يوسف بن اسماعيل<sup>(١)</sup> أن يلهمى الناس  
عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعاً فى اثنين وسبعين جزءاً  
سمَّرت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم ، وهى إلياذة العرب لا ينازعها  
هذا الشرف إلى الآن عمل فى آخر

وفى القرن الرابع للهجرة كانت فورة هذا الفن ونهضته فى بغداد والقاهرة .  
ففى عهدهى المقتدر بالله العباسي ، والعزيز بالله الفاطمي ، كان القصص  
الحكوميون والشعبيون يحتشدون لوضع الأخبار ، ويتنافسون فى جمع

---

(١) وقيل إنه الشاعر الطبيب أبو المؤيد محمد بن الصلتج الجزرى . ومن قال بهذا رأى  
الأستاذ كوسين برسيغال الذى طبع لهذه السيرة ملخصاً فى باريس .

الأسمار ، من الوراقين والرحالين والعامّة .

ولكن القصص في العراق كان من عمل الكتاب ، يصورون فيه أنبل عواطف الناس ، وأجمل مواقف الحياة ، ويلقونه زهوراً وعطوراً في مجالس الخلفاء وسوامر الملوك ؛ فكانت بلاغة المحدث وجلالة السامع ونبالة الموضوع تطبع القصة بطابع الجمال والاعتدال والقصر ، وتنزع بها إلى السليقة العربية المجبولة على الإيجاز والقصد في الشعر والخطب والرسائل والقصص

فما جمعه ووضع ( الجهمشيارى ) و ( ابن دلان ) و ( ابن العطار ) في القرن الرابع من الأقاويص في الحب الطروب والترف المسرف ؛ وما وضعه من قبل هؤلاء ( سهل بن هرون ) و ( على بن داود ) و ( أبان بن عبد الحميد ) من الأسمار في الأمثال الرمزية والحكمة العالية والسياسة الرشيدة ؛ وما صنعه من قبل هؤلاء ( عيسى بن دأب ) و ( هشام الكلبي ) و ( الهيثم بن عدى ) من الأخبار في الهوى العذرى والسخاء العربى في الإسلام والجاهلية — كل أولئك موسوم بسمّة العقلية العربية الخالصة من حذف الفضول وترك الاستطراد وقلة المبالغة

أما القصص في مصر فكان غالباً من عمل القصاصين والمسامرين ، يلقونه من الكتب ، ويتلقفونه من الأفواه ، ويحدثون به الدهاء في المجالس العامة . وِرْزُقُ هؤلاء القصاص على قدر ما عندهم من القصص ، فإذا ما انقطع أحدهم عن الحديث لنضوب معينه انقطعت به أسباب العيش ، فهم لذلك مضطرون إلى تطويل الموضوع بالاستطراد ، وبسط الحادث بالتزيّد ، وجذب القلوب بالإغراب والمبالغة

ومن ثمّ اتخذ الأدب القصصى في مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به . ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة رومان Roman فى اصطلاح الفرنك ؛ فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable ، والأقصوصة Conte ، والحكاية nouvelle . وهذه الأنواع قد تولد بعضها من بعض على

نحو ما يرى الأستاذ ( برونتيير )<sup>(١)</sup> الناقد الفرنسي من تطبيق مذهب ( دارون ) على الأنواع الأدبية ؛ فالأقصوصة نشأت من المثل ، والحكاية نشأت من الأقصوصة ، والقصة نشأت من الحكاية ، باتساع الخيال ، وفعل المبالغة ، وحكم الزمن . ولكن القصة العربية قد تأخر نشوؤها إلى القرن الرابع حتى ظهرت بمصر ، لأن عملها يقتضي التطويل والتحليل والعلم بطبائع الناس وأوصاف الشعوب ، والعرب في عهودهم الأولى كانوا أبعد بطبيعتهم ومعيشتهم عن هذه الأمور ، ثم كانوا في عصور التحضر والاستقرار يؤثرون الخاصة بأدبهم ، فيضطرون في حضرة الملوك أن يراعوا أدب الحديث ، فلا يفرقون في الحادث حتى يجانب العقل ، ولا يسهون في السمر حتى يجاوز المجلس ، ولا يُسفون في القول حتى يصادم الخلق . أما القصص المصرى فقد تهيأت له الأسباب اللازمة لخلق القصة : كان سمير الأوزاع والعامّة فلم يتقيد معهم بقوانين الخلق ولا بقضايا المنطق ولا بوقائع التاريخ ؛ فهو يصطنع اللهجة الصريحة ، ويستعمل الألفاظ القبيحة ، ويبالغ في الخلط والتلفيق ، قصداً إلى الإغراب والتشويق ؛ ويعتمد غالباً على المفاجآت القوية ، ويستطرد كثيراً إلى الحوادث العرضية ؛ ثم يصادم الوقائع ويشوه الحقائق لأنه يجهلها ، والجمهور الذي يسمعه لا يعلمها ؛ فاستطاع أن يزور أغرب الحوادث ، ويجمع شتى الأحاديث ، ويترك لنا هذه المجموعة القصصية التي كانت ولا تزال للخاصة مبعث لذة ، وللعامّة مصدر ثقافة .

كان القصص المصرى يعتمد في مادته على ما يصدر عن بغداد من الأقاصيص الموضوعة والمنقولة ، والروايات القديمة الصحيحة والمُدخولة ، ثم يضيف إلى ذلك ما تُتوَقَل في مصر وما تجمع من الأخبار من التجار والرحالين والبحارين ، فقد كان هؤلاء بعد عودتهم من البلدان النازحة يدونون ما رأوا من الأعاجيب ، كما فعل اليعقوبي وابن فضالان وبزرك بن شهريار مثلاً ، ثم يحدثون بها الناس ، كأن

(١) فرديناند برونتيير Brunetiere صاحب مذهب التطور في الأدب ولد في طولون

سنة ١٨٤٩ وتوفي سنة ١٩٠٦



يقولوا لهم مثل ما حكاه ابن خرداذبة من أن في بعض الأمم رجالاً عراض الوجوه ، سود الجلود ، لا تزيد قامة أطولهم على أربعة أشبار ، وفي جلودهم نقط حمر وصفر وبيض ، وأن فيهم من له أجنحة يطير بها ، ومن رأسه كرأس الكلب ، وجسمه كجسم الثور أو الأسد ؛ وما جاء في كتاب ( المستطرف ) من أن في ( البلغار ) من طوله أكثر من ثلاثين ذراعاً ، يأخذ الفارس تحت إبطه كما تأخذ الطفل الصغير ، ويكسر ساقه بيده كما تكسر حزمة البقل . وما رأى الرحالون بالطبع هذه الأشياء ، وإنما رأوا صورها على الآثار التي خلفها البابليون والفراعنة والرومان والفرس فظنوها حقيقة .

كان القصاص يتناول هذه الأخلاط فيؤلف منها قصة كثيرة الفصول والفضول ، تدور حوادثها على بطل واحد ، ولكنها تعرض من قبيل الاستطراد إلى حوادث شتى ، لا يصلها بحياة البطل إلا صلة واهية . انظروا مثلاً كيف صنع مؤلف قصة عنتره : بناها على حادثة أصلية صحيحة هي ( حرب داحس والغبراء ) التي شبت لظاها بين عبس وذبيان قبيل الإسلام ، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها وهو عنتره بن شداد العبسي ، فذكر نشأته في حادثة خرافية جذابة ، ثم وصف رجولته وبطولته وفصاحته ووجهه وكرمه ، وما اتصل بذلك من عادات البدو ، كالضيافة والحماة والإجارة والشعر والغزو والسلب والثأر ؛ ولكن حروب عبس وذبيان مهما هول فيها وطول لا تشغل بال السامعين طويلاً ، ولا تدرئ عليه من المال كثيراً ، فهو يوقع الحصومة بين عنتره وبين فرسان العرب فيقابلهم ويقاتلهم ويسمهم جميعاً بالثكول والعجز . والقصاص في أثناء ذلك ينقلنا في السهول والأودية ، ويقبلنا بين المضارب والأخبية ، حتى جلا لنا من الحياة الجاهلية صورة صادقة لا تتمثل في خواطرهم من طريق التاريخ المقتضب المفكك إلا بعد جهد . ثم يرى مع ذلك أن الشوق شديد ، وأن الأمد الذي يريده بعيد ، فيخرج البطل من الجزيرة العربية ويقدم به إلى مصر بلد القصاص فيقود عنتره بها حروباً ويهلك شعوباً ويبتنى حصوناً لا تزال العامة تعرفها إلى اليوم باسمه ، ثم يذهب

إلى القسطنطينية ويزوجه من امرأة رومية ؛ حتى إذا ظفرت المنون أخيراً بالشجاعة الحارقة عاد ابنه من ( بيزنطة ) إلى الحجاز فطالب بعرش أبيه ، وحارب معاديه ومغتصبه . والميثة التي اختارها القصاص لعنرة تدل على قدرة فنية عجيبة ؛ وكان ( لامرتين ) لا ينفك بها معجباً ومنها طروباً ، فقد ذكر أن ( الأسد الرهيص ) أحد خصوم ( عنرة ) المتهورين الموتورين رماه غيلةً بسنهم مُرّاشٍ مسموم ، فلما أحس البطل فعل الموت في جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شرّ الفزيمة وعار الفشل ، فوقف حيال العدو التأثر ممطياً جواده ، متكئاً على رجه ، وأمر جيشه بالتقهقر والنجاة . فارتد الجيش وبقي هو واقفاً يعالج سكرات الموت ، والعدو متحفز للهجوم ، ولكنه لا يجرؤ عليه خوفاً من عنرة حتى فاضت روحه على صهوة جواده ، وكان الجيش المتقهقر قد بلغ مأمنه . فلما طال وقوفه وجاوز الحد سكونه ، ارتاب الجيش المهاجم ، فدبر الحيلة لكشف الأمر ، فأرسلوا إلى جواده حَجراً تهبجه ، فلم يكدرها الفرس حتى وثب وثبةً خرّ لها فارسه على الأرض صريعاً . والغالب فيما أظن أن القصاص الماهر قد أخذ هذا الختام البارع من مصرع ( سليمان بن داود ) أمام عماله المسخرين من الجن ، وقد أجملته البلاغة المعجزة في هذه الآية الكريمة : « فلما قضينا عليه الموت ما دلّهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته . فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين » .

ظهرت هذه القصة الحماسية الجميلة في عصر كان وادي النيل فيه منيع الحوزة ياهر الجلالة ، صافي المورد ، لا يكدره والغ ولا واغل : فكان استقلاله يلهم العزة ، وعروبته تُوحى الشهامة . فلما هبت الأعاصير الهوج بالبربرية الجالحة ، فأطفأت منائر بغداد ، وزعزعت عرش الخلافة ، وعبثت العجمة الجاهلة بتراث العرب من علم وأدب وخلق ودين ، وعدت ذئاب الغرب باسم الصليب على الشام ومصر تنبح الللال الآفل وتنهش المجد الطريد ، رأينا القصة المصرية تصور هذه الحياة الحزينة تصويراً عجيباً ، ورأينا القصاص قد اتسع خياله بقدر ما ضاق علمه ،

فهو يخلق بلاداً لم توجد ، ويتصور حوادث لم تقع ، ويعتمد في العمل على الجن والسحر والخوارق .

فبين القرنين السادس والثامن من الهجرة ، ظهرت في مصر سلسلة من القصص الطويلة الجذابة عُغلاً من أسماء مؤلفيها ، لأن القصص المحترفين إنما كتبوها لأنفسهم فيما أرجح ، ثم توارثوها خلفاً عن سلف حتى بلغت عهد المطبعة فنشرت على شكلها دون اسم ولا وسم ولا تعريف .

وأشهر قصص هذا الدور سيف بن ذي يزن ، والأميرة ذات الهمة ، وفيروز شاه . فأما أنها كتبت في هذى اليهود فذلك واضح لأدنى نظر من لغتها وأسلوبها وما تدور عليه من عادات واعتقادات وصور ؛ وأما أنها كتبت بمصر فذلك ثابت من أما كن وقائعها وأسماء أشخاصها . فأبطالها جميعاً عاشوا بمصر ، حتى الذين لم يروها أقدموهم إليها ...

فالمهمل بن ربيعة كان الوجه البحرى ميدان حروبه . وسيف بن ذي يزن هو الذى أجرى النيل من جبال القمر بكتابه السحرى الذى دفعه في جزيرة الروضة بالقاهرة . وهو الذى خطط مدن مصر : فالجيزة اسم من أسماء زوجاته ، وسبك الثلاث ودمهور الوحش قائدان من قواده ، والنيل تفرع إلى فرعى رشيد ودمياط لأن الملك ( سيفاً ) وقف وهو قادم به من السودان يقاتل الكفار الذين اعترضوه في رأس الدلتا فوقف النيل بوقوفه ، ولكن الماء وراءه قد عب عبابه وطفحت أواذيه فاندفق شطر منه إلى الشمال ، واتجه الملك بالشطر الآخر إلى اليمين . ومدينة ( سمند ) أصلها سماء نود ، لأن الحكيم ( نودا ) صاحبها قد عقد عليها سماء بالسحر توقفاً لغارات الملك سيف وهو ذاهب بالنيل إلى مصبه . ثم دفعه المؤلف أخيراً فوق جبل المقطم ، وقال إن قبره هو الذى يعرف الآن بالجيوشي ! ولقد كان للحروب الصليبية أثر ظاهر في نسج هذه القصص في هذا الدور ، فان العواطف الدينية والحاسة القومية التى ألهبتها في قلوب المسلمين هذه الغارات قد حملت القصص على أن يتملق هذه العواطف ويغذيها بما يلقى من الأشعار

والأخبار في فضائل الجهاد والاستشهاد والصدق والصبر . فسيف بن ذى يزن كان حنيفاً مسلماً يقتحم المعادل والأرصاء على الوثنية والشرك فى معالم الأرض ومجاهلها وهو يقول : « لا إله إلا الله ، إبراهيم خليل الله » وكذلك سائر الأبطال فى سائر القصص ، إلا أنهم كانوا بعد الإسلام لا قبله .

وبين القرنين الثامن والعاشر للهجرة كان حكم المالك بفساده ، وحكم الأثرأك باستبداده ، قد أنيا على ما بقى من أركان الاجتماع ، وحللا أواصر الأخلاق والطباع ، ومنى الناس بالخال الأوباء وشرافة الجبابة والرؤساء ، واستشعرت نفوسهم ذل الحرمان والقهر ، فأخلدوا إلى التصوف أو إلى المجون ، وعالجوا همومهم بالحشيش والأفيون ، وحارب بعضهم بعضاً بالشطارة والحيلة ، وتقاتلوا على حطام الحياة بالخدعة والغيلة ، وحال نظام الفتوة فى مصر إلى مناسر من اللصوص والعيارين يقطعون متون السبل ويعبثون بالأمن ، والناس من ضعف السلطان يخضعون لهؤلاء ، ويحلونهم إجلال الزعماء ، ويتناقلون حوادثهم وأحاديثهم بالإعجاب والمبالغة ؛ فظهر حينئذ ذلك القصص الوضع الذى يمثل هذه الحال بمقارنتها وسفالتها ، ويصور تلك البيئة بخرافاتها وجهالاتها ، كالقصص الذى يدور على ( على الزبيق ) و ( أحمد الدنف ) و ( حسن شومان ) و ( دليلة المحتالة ) أو ( دالة المحتالة ) كما يسميها المسعودى . وأصبح أسلوب القصص فى هذا الدور دائراً بين الجهالة والقحة . فهو يستعمل فى قصصه لغة مبتذلة وتراكيب فاحشة وجمالاً محفوظة ووقائع واحدة يرددها فى كل قصة ، ويكررها فى كل مناسبة . وكانت شهوة السهر والسمر قد بلغت مداها فى ذلك الحين لتغلب البطالة على أهل القاهرة ، واعتماد الناس فى جمع الثروة على الحيلة والشعوذة والسحر والقدر . فتكدسوا فى السوامر حول القصص ، وقد تجمع لهؤلاء من خلال القرون ذخيرة وفيرة من الأساطير والأسمار ، فهوا يدونونها كما دونت تلك السير من قبل . فكان مما دون فى تلك الحقبة الغربية كتابنا وموضوع محاضراتنا ( ألف ليلة وليلة ) .

(ألف ليلة وليلة) : يأسادة كتاب شعبي تمثلت فيه طوائف الشعب وطبقاته ، وترأت من خلاله ميوله ونزعاته ، وتكلمت فيه أساليبه ولهجاته ؛ فهو كالشعب ، وكل شيء للشعب قد لقي من جفوة الخاصة وترفع العلية أذىً طويلاً . أغفله الأدب فلم يتحدث عنه ، واحتقره الأدباء فلم يبحثوا فيه ، وراه محمد بن إسحق المعروف بابن النديم فقال إنه غث بارد ، لأنه نظر إليه نظره إلى الأدب الأرستقراطي الذي يصور ترف الخيال وجمال الصناعة . فلما حقق العصر الحديث تغلب الديمقراطية وسيادة الشعوب ، واستتب ذلك عناية أصحاب المذهب الإبداعي (الرومانتيكيين) في الغرب بحياة السوق والدعاء ، عنايتهم بحياة الملوك والنبلاء ، وهب رواد الاستعمار وعشاق الآثار ينقبون عن ( فولكلور<sup>(١)</sup> ) الشرق ، أخذ أديباؤنا بحكم التقليد والعدوى يعطفون على أدب السواد ؛ فدونوا اللغة العامية ، وجمعوا الأغاني الشعبية ، ونظروا بعض النظر في فن القصص ، وسمعوا في رجفة من الدهش إلى قول الأوربيين : إن في أدبنا الموروث كنزاً دفيناً من هذا النوع له في أدبهم أثر قوى وشأن نابه . ولكنهم لم يخلدوا بديناً إلى هذا القول بثقة ، واستكثروا على هذا الكتاب الخرافي السوق أن يذكر في الكتب ، وأن يوضع في المكتاب ، وأن ينبه الناس إلى فضله ، ويهنا العرب بانتاجه ، حتى رأينا بعيوننا أنه نقل منذ أوائل القرن الثامن عشر إلى كل لغة ، وحلّ الموقع الأول من كل أدب ، وظفر بإعجاب النوابع من كل أمة . حتى قال فولتير انه لم يزاوِل فن القصص إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة ، وتمنى القصصي الفرنسي (استندال) أن يبحوا الله من ذا كرتة ألف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته .

ثم قرأنا أن أفلام المستشرقين أخذت تتجادل منذ أوائل القرن التاسع عشر في أصله ، وتكشف عن مناحي جماله وفضله ؛ وأن دوائر المعارف الكبرى سجلته في حقولها ، وخصته بالطريف الممتع من فصولها ؛ وأن الأستاذ (فكتور شوفان)

---

(١) فولكلور ( Folklore ) كلمة انكليزية يراد بها في الأدب الأوربي — مجموع

التقاليد والأساطير والأشعار الشعبية لأمة من الأمم .

أفرد له في كتابه تاريخ المؤلفات العربية جزءين سرد فيهما مخطوطاته ومطبوعاته وترجماته ، وجزئين آخرين لخص فيهما طائفة كبيره من حكاياته ، وأن الكتاب الروائيين قد استغلوه للسينما والمسرح ، فاستخرجوا للأول رواية ( لص بغداد ) ، والثاني ( قسمت ) أو القضاء والقدر ، وأن رجال التربية والتعليم في فرنسا وألمانيا وانكلترا ، قد اقتبسوا منه أدباً للأطفال فاختصروه وصوروه . ولقيتُ أنا منذ عامين في القاهرة مستشرقاً أسبانيا وآخر أمريكياً قد أرسلت الأول جامعته ، والثاني جمعيته ، لينقبا في مدن الشرق عن مخطوطات ألف ليلة وليلة !

حينئذ أخذت خاصتنا تقرأه وتسمعه ، ومطابنا الراقية تصححه وتطبعه ، وأدباؤنا المترفعون يشيرون إليه في تاريخ الأدب . ولكنهم إلى اليوم لم يدرسوه دراسة علمية تكشف عن لبابه ، وتستقطر النطف العذاب من عبابه ، وهو على الرغم من جماع مافيه قد سجل على توالى القرون أطوار اجتماعنا ، وصور بالألوان الزاهية مختلف أخلاقنا وطباعنا ، ونشر في الشرق والغرب أنوار حضارتنا وازدهار ثقافتنا وجمال تقاليدنا ، وأتم نقص التاريخ الذي تجاهل الشعب ، والأدب الذي احتقر العامة . فكان منه للناقد الاجتماعي والمؤرخ الفيلسوف والأديب الباحث والكاتب القصصى منهل ثرُّ الينايع صافي المورد . ثم كان — فضلاً عن ذلك — للشعب العربي في زمن انحلاله وضياع استقلاله وصعوبة اتصاله قبس يبعث الحرارة في النفوس الخاملة ، وذكري تلوع القلوب أسمى على المجد الذاهب ، وصلة ثقافية تجمع المنازع المتفرقة على الوحدة .

يكاد يكون ( ألف ليلة وليلة ) علماً ثانياً على بغداد ؛ بل ربما كان أدلَّ عليها اليوم في نظر الشعوب الحديثة من شأنها الرفيع في الحضارة ومكانها البارز في التاريخ . ذلك لأن آثارها المادية قد ألح عليها طغيان الدهر وفيضان النهر حتى محوها . أما هي في هذا الكتاب فلا يزال سناها باهياً لم يخبُ ، وصداها مدوّياً لم ينقطع . فهو للحضارة العربية في بغداد مُتحف زاخر بالأعاجيب ، دونه ما للحضارة الفرعونية في مصر من معابد ومقابر وكنوز ، لأنه يسير في البلاد وهي

ثابتة ، ويتحدث إلى جميع الشعوب وهي صامته ، حتى أصبح لفظ بغداد في جميع اللغات مرادفاً للعمران الزاهر والترف العجيب ، واسم الرشيد رمزاً للعدل الشامل والزمن الخصب . ذكر أحد كتاب الإنكليز فترة من الزمن الرخي فقال : كان ذلك في العصر الذهبي إذ كان يحكم الخليفة العادل هرون الرشيد

ذلك بعض فضل الكتاب على بغداد . وقد ذكرت من قبل أنه لم يُؤلف على هذه الصورة فيها ، ولم يؤلفه أحد من بنينا ، وإنما جمع في مجالس القصص في القاهرة ، ودون على هذا الشكل في القاهرة ، وطبع أول طبعة كاملة في مطبعة الحكومة بالقاهرة . ثم كان حظ القاهرة من كتاب ألف ليلة وليلة أن صورها للناس مثابة للاحتيال والسطارة والشعوذة والجهل ، بينما يصور بغداد مهبطاً للفضل وموطناً للنبل ومعدناً للكرم وعشاً للحب ومظهرراً للترف ، حتى كان من جرّاء ذلك أن أهل بغداد لا يزالون يقولون : ( عيّاق مصر وحيّال مصر ) ، ونحن ما زلنا نقول في القاهرة : تبغدد فلان إذا أظهر البغدة ، وهي كلمة مشتقة من ( بغداد ) على ما أرجح تدل على السرف والترف والبطر والنبل !

وسبب اختلاف حظ البلدين من الكتاب أن القصص المصري إذا تحدث عن مصر — وهو منها وفيها — يتحدث عما يرى ، وعبر عما يسمع ؛ وقد علمنا في أى عهد من عهود الضعف والانحلال ظهر هذا الكتاب بمصر . أما إذا تكلم عن بغداد فإنما يتأثر بعوامل أربعة : يتأثر بما وُضع من الأفاصيص الجميلة في بغداد ؛ ويتأثر بما ملأ الآذان وشغل الأذهان عن عظمة بغداد وأبهة الخلافة ؛ ويتأثر بما ركب الله في طباع الناس من تقديس الماضي وتعظيم البعيد ؛ ويتأثر بجهله أحداث التاريخ وتطور الأمم ، فيأبى وهو في القرن العاشر من الهجرة أن يعترف بموت الرشيد ، ومصرع بغداد ، ونكبة المجد الأثيل

\*\*\*

أما بعد فإني أحاول الآن يا سادتي أن أكشف عن حقيقة ( ألف ليلة وليلة ) بمقدار ما تهيأت لي المراجع في بغداد ، بعد أن توفرت على قراءته ودراسته في

مختلف الطبعات ، ووقفتُ على ما نشر عنه من الأبحاث في بعض اللغات . وما أريد بالطبع أن أدفع السأم في نفوسكم بذكر ما لا يحتمله المقام من التحليل المفصل ؛ وإنما أجتزئُ بذكر ما لا يسع الرجل المثقف جهله من أمر هذا الكتاب وهنا يدركنا مساء كما يدرك شهر زاد الصباح ، فترجىء البقية إلى الأسبوع المقبل إذا تفضلتم بالسماح

— ٢ —

### المحاضرة الثانية :

ليس من اليسير على الباحث الكشف عن حقيقة كتاب كألف ليلة وليلة أصله مفقود ، ومؤلفه مجهول ، وزمان وضعه مبهم ، ومكان حوادثه مشتبّه ، لأننا إذا فرغنا إلى التاريخ نسأله قال : إن ما يتصل بالأقاصيص والأساطير كان خارجاً بطبيعته عن اختصاص الأديب ومنهاج المؤرخ . وإذا رجعنا إلى نص الكتاب ندرسه لتبين من لغته وأسلوبه وأسماء أبطاله ومواطن رجاله وعقائد أهله نصيب كل جنس وجيل في تكوينه ، وجدناه من هذه الجهة ضعيف الحجة خادع الرأي قليل الغناء ؛ لأن كثيراً من النساخين والقصاصين في البلاد المختلفة قد اعتوروه فنقلوه على وفق لهجاتهم ، وعشوا به على مقتضى شهواتهم ، حتى لا تجد نسختين منه تتفقان لا في الترتيب ولا في النص . ففي حكاية البنات مع الحمال والصعاليك الثلاثة مثلاً يقول الصلوك الثانى : إنه قرأ القرآن بالروايات السبع وحفظ الشاطبية — والشاطبية في علم القراءات كالألغية في علم النحو — وفي بعض النسخ لا يذكر الشاطبية ويكتفى بذكر الروايات السبع ؛ فلو أن ذكر الشاطبية كان عاماً في جميع النسخ لحكمنا بأن هذه الحكاية كتبت بعد سنة ٥٩٠ وهى السنة التى توفى فيها الشاطبي . وفي حكاية مزين بغداد يذكر المزين الفيلسوف سنة ٧٦٣ في نسخة ، وسنة ٦٥٣ في نسخة أخرى ، فعلى أى الرقين نعتمد في تاريخ هذه الحكاية ؟ إذن لم يبق للباحث غير الاعتماد على النقد المبني على تاريخ



الحضارات المقارن ، وعلى ما بقي في الكتاب من صور الأساليب ورسوم التقاليد التي لم يشوهها الناسخ ولم يُعَفَّ عليها الزمن .

كان أول من ذكر ألف ليلة من المؤرخين على بن الحسين المسعودي المتوفى سنة ٣٤٦ في كتابه مروج الذهب ، فقد قال حين عرض لأخبار إرم ذات العماد: « إن هذه أخبار موضوعة ، من خرافات مصنوعة ، نظمها من تقرب من الملوك برواياتها ، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية (وفي رواية أخرى الفهلوية بدل الهندية) مثل كتاب هزار أفسانه ، وتفسير ذلك بالفارسية خرافة ، ويقال لها (أفسانه) . والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجارياتها شهر زاد ودنيا زاد »

ثم جاء بعده محمد بن إسحق المعروف بابن النديم المتوفى سنة ٣٨٥ فقال في كتابه الفهرست : « أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخرائن الفرس الأول ، ثم أغرق في ذلك ملوك الاشعانية وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه ، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانه ومعناه ألف خرافة

« وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك لها عقل ودراية يقال لها شهر زاد ، فلما حصلت معه ابتدأت تُخرِّفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك علي استبقائها ، ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أتى عليها ألف ليلة . . . . رُزقت في أثنائها منه ولداً أظهرته وأوقفت الملك علي حيلتها عليه فاستعقلها ومال إليها واستبقاها ، وكان للملك قهرمانة يقال لها دنيا زاد فكانت مواقمة لها على ذلك . وقد قيل إن هذا الكتاب ألف لحيا ابنة بهمن »

ثم قال ابن النديم في موضع آخر : « والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الاسكندر ، وكان له قوم يضحكونه ويُخرِّفونه لا يريد بذلك اللذة وإنما

كان يريد الحفظ والحرس . واستعمل لذلك بعده الملوك هزار أفسانه ، ويحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر لأن السمر ربما حدث به فى عدة ليال . وقد رأيت به بتمامه دفعات ، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث »

فالرجلان كما ترون متفقان على أن الكتاب منقول عن هزار أفسانه الفارسي وأنه موضوع فى خبر الملك والجارييتين شهر زاد ودنيا زاد ، وأن اسمه فى عصرهما كان ألف ليلة لا ألف ليلة وليلة — ولا عبرة بمجىء اسم الكتاب كاملاً فى الطبعة الحديثة المصرية لمروج الذهب فإن ذلك من زيادة المصحح — ويختلفان فى نسب البنت والجارية ، فيقول المسعودى إن شهر زاد بنت الوزير ودنيا زاد جارتها وهو الصحيح ، ويقول ابن النديم إن شهر زاد من أولاد الملوك وأن دنيا زاد قهرمانة الملك ، ويزيد أن الكتاب يحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر ، وأنه ألف لحيا أو هميا أو حماني أو حمانة أو جانة أو خاني على اختلاف الروايات ، وهي بنت الملك بهمن بن اسفنديار

هاتان هما الوثيقتان الخطيرتان فى تاريخ هذا الكتاب ؛ ولا يوجد غيرها فيما نشر علينا من كتب مؤرخى القدماء ، اللهم إلا إشارة إلى وثيقة ثالثة مفقودة نقل عنها المقرئ فى الخطط ، والمقرئ فى نفح الطيب ، وعزوها إلى مؤرخ مصرى اسمه القرطى ألف كتاباً فى تاريخ مصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمى ذكر فيه ألف ليلة وليلة وقايس بين قصصه وبين ما يتداوله الناس فى عصره من الحكايات المشهورة . وفى هذا دليل على أن الكتاب على أى صورة من الصور كان معروفاً فى مصر على عهد الفاطميين ، وأن اسمه كان إذ ذاك ألف ليلة وليلة ، وأن عنصراً من القصص العربى قد دخل فى هيكله . ثم تجاهله بعدئذ أدباؤنا ومؤرخونا فلم يحققوا مصدره ، ولم يسجلوا نموه وتطوره ، حتى جاء رأس المستشرقين البارون سلفستر داسي ، فبدأ البحث العلمى فى أصله بمقالين نشرهما فى جريدة العلماء Journal des savants أولهما فى سنة ١٨١٧ ، والآخر بعده بإحدى عشرة سنة . وجملة رأيه أن الكتاب تأليف جماعة لا تأليف واحد ، وأنه

مؤلف في العهد الأخير ، وأنه عربي الوضع من فآتحته إلى خاتمته ، ودفع قول  
المسعودى أن فيه عناصر أجنبية من الهندية أو الفارسية . فناقش أدلته قوم  
آخرون أشهرهم الأستاذ ( يوسف فون هامر ) الألماني ، فقد نشر في سنة ١٨١٩  
مقالاً في إحدى المجلات الألمانية ، وفي سنة ١٨٢٣ مقالاً آخر في المجلة الآسيوية  
أيد فيها رأى المسعودى تأييداً لا سبيل عليه لآخذ . وفي سنة ١٨٣٩ ترجم  
الأستاذ ( ولیم لين ) الإنجليزى قسماً من ألف ليلة وليلة وقدم له بمقدمة حاول أن  
يثبت فيها أن الكتاب تأليف رجل واحد ، وأنه ألف فيما بين سنتي ١٤٧٥  
و ١٥٢٥ للميلاد . ثم استأنف هذا البحث في هذا العصر طائفة من ثقات العلماء  
أشهرهم : كوچى ومولر ونولدكى وأوستروب وكريمسكى وشوفان وكارادشوف ،  
فاستجلبوا على قدر إمكانهم ما غمض من أصل هذا الكتاب حتى أصبح من  
الممكن بعد تمحيص ما قالوه وتصحيح ما جهلوه أن ثبت في هذا الأصل رأياً  
يقارب الصواب إن لم يكنه

**أصل الكتاب وطبقاته :** أصل هذا الكتاب نواة من الأقاصيص الهندية  
والفارسية تسمى هزار افسانه ترجم إلى العربية من الفهلوية في أواخر القرن الثالث  
للهجرة بعنوان « ألف ليلة » ، وهو الذى رآه المسعودى وانتقده ابن النديم . ثم  
تجمع حول هذه النواة في الأزمنة الواقعة بين القرن الرابع والقرن العاشر من  
الهجرة طبقتان : طبقة بغدادية صغيرة ، وطبقة مصرية كبيرة . فأما النواة  
أو الأصل أو الاطار كما يسميه الباحثون فمؤلف من الحكايات الباقية الآتية :  
حكاية الملك شهریار وأخيه شاه زمان وهى مقدمة الكتاب ، وحكاية التاجر  
والجنى ، وحكاية الصياد والجنى ، وحكاية حسن البصرى ، وحكاية الحصان  
الآبنوس ، وحكاية الأمير باسم وجوهر السمنديلة ، وحكاية أردشير وحياة  
النفوس ، وحكاية قمر الرمان ابن الملك شهرمان والأميرة بدور ، وحكاية  
سيف الملوك وبديعة الجمال

وقد اختلفت كلمة الباحثين في أصل هذا الأصل كما ألمعنا إلى ذلك من قبل ،  
ففرق يرى — ورأيه الأرجح — أن المقدمة وبعض حكايات الأصل هندية ،  
وبينى هذا رأى على المشابهة في الموضوع والطريقة والأسلوب . فأما المشابهة في  
الموضوع فإن في حكاية الملك شهر يار وأخيه مشابهة من « كاثاسارت ساجارا »  
الهندية . وأما المشابهة في الطريقة فإن إدماج حكاية في حكاية ، وتوليد قصة من  
أخرى ، إحدى خصائص الأدب القصصى الهندى ، وهى ملحوظة في ملحمة  
( مهابهاراته ) وقصة ( بنجه تنترى ) أصل كليلية ودمنة ؛ لأن الباعث الأول على  
القصص فى أدب الهند كان إيناء الفرصة واكتساب الوقت حتى يؤفك المتهور  
عن عزمه ، ويحجز المتسرع عن وجهه ، كما فعل البغاة مثلاً مع زوجة صاحبه  
فى حكاية ( سوكاسباتى ) فقد كان يقص عليها كل يوم أحسن القصص ليعوقها  
بلهو الحديث عن زيارة خليلها فى غيبة خليلها ، ويقطع حديثها دائماً بقوله :  
سأقص عليك البقية غداً إذا بقيت فى البيت . وهذه الطريقة وذلك الباعث نجدهما  
فى كثير من حكايات ألف ليلة وليلة ، فلا نزاع إذن فى أنها هندية . وأما المشابهة  
فى الأسلوب فإن من لوازم القاص الهندى أن يقول : لا تفعل ذلك وإلا أصابك  
ما أصاب فلاناً ، فيسأله السامع وكيف ذلك ؟ فيجيب القاص على هذا السؤال  
برواية القصة . وهذا الأسلوب نفسه مستعمل فى تلك الحكايات من ألف ليلة ،  
وقولهم فيها وكيف ذلك ؟ ترجمة حرفية لهذه الجملة السنسكريتية : كاثات إاتات .  
ثم يمضى هذا الفريق فى تطبيق نظريته على بعض الحكايات وينتهى إلى أن  
هناك طائفة من الأفاصيص لا شك فى أنها فارسية ، وهى حكاية الحصان الآبنوس ،  
وحكاية حسن البصرى ، وحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال ، وحكاية قر الزمان  
والأميرة بدور ، وحكاية بدر باسم والأميرة جوهر السمنديلية ، وحكاية أردشير  
وحياة النفوس . . .

وفريق آخر يرى أن الأصل كله فارسى تأثر بالعقائد اليهودية والإغريقية  
والإسلامية ؛ ويريد أحدهم وهو الأستاذ كوچى أن يجعل بين هيكل ألف ليلة

وليلة وبين قصة ( إستر ) اليهودية صلة ونسبة . ذلك لأن ابن النديم في الفهرست يقول إن هزار افسانه ألف لحمياً بنت بهمن ، والطبرى يقول إن إستر هي زوج بهمن ، والمسدودى يجعل إستر زوجة لبختنصر ويسمها دنيا زاد ، ثم يطلق اسم شهر زاد أيضاً على أم حميا بنت بهمن اى على زوجة بهمن وهى التى سماها الطبرى إستر . ويقول المسعودى أيضاً فى موضع آخر إن أم حميا يهودية ، ويعود الفردوسى والطبرى والمسدودى فيطلقون اسم شهر زاد على حميا نفسها وهى بنت الملك بهمن وزوجه على عادة الفرس الأولين . أما وجه الشبه بين قصة إستر المذكورة فى التوراة وبين مقدمة ألف ليلة ، فهو أن الملك أسريوس كان كالمملك شهر يار لا يرى المرأة إلا ليلة واحدة ، فتزف إليه البكر مساءً ليطردها من قصره صباحاً دون أن يقتلها كما يفعل شهر يار ، وإستر كانت كـشهر زاد تستهوى الملك وتخلب له فيستبقيها ، وهى بنت الوزير ، وشهر زاد بنت الوزير ، وهى تقرر بنفسها لتتخذ بنات جذسها من شر الفضيحة والذل ، وشهر زاد تفعل ذلك الفعل لتدرا عن بنات قومها خطر السباء والقتل

أما علة هذه الآراء المتناكرة التى تجعل هذا الأصل عربياً بحتاً أو فارسياً بحتاً أو هندية مشوباً ، فهى أن القصص العرب قد عبثوا به عبثاً شديداً ، فبدلوا أسماءه ، وغيروا أسلوبه ، وموهوا لونه ، واخترعوا بعضه ، وطبعوه بطابع إسلامى محض ، ثم بعثروه فى جوانب الكتاب وثنايا القصص حتى التأت على المقاييس الفنية فرزه وتحديده

وأما الطبقة البغدادية فتتألف من أقاصيص غرامية صغيرة انتزعت من حياة العرب ، وآتست بسمه الإسلام ، وفاضت بنعيم الحب والترف . تمثل حياة الطبقة الوسطى بأسلوب صحيح عذب ، وتصور حضارة بغداد فى أيام العروس<sup>(١)</sup> بخيال قوى خصب ، وتشهدكم سورة الغنى فى الأسواق ، وضجة الغلمان فى الأفنية ،

(١) أيام العروس اسم كان يطلقه البغداديون على عصر الرشيد . ( المسعودى )

وقصف الجواري في المقاصير ، ومداعبة الزوارق الالهية في دجلة ، وتجمل من الخليفة الرشيد ملاك رحمة ورسول عناية ، يحىء مبتكراً وظاهراً في كل مكان بالثروة للمحرور والعدل للمظلوم والوصل للعاشق البائس . ولا أقصد بذلك إلى أن كل حكاية يتدخل فيها الرشيد تكون بغدادية ، فإن افتتان الناس بمجده ، وازدهار العراق في عهده ، جعلاه رمزاً للرخاء والعدل ، حتى في زمن غير زمنه ، ووطن غير وطنه

تجمعت هذه الطبقة في مدي القرنين الرابع والخامس مما أثر عن الرواة ودون في الكتب مستقلاً وغير مستقل . فهي على ما أرجح بقايا القصص التي نشرها الأدباء البغداديون ثم طواها الزمن ؛ وقد عد ابن النديم في الفهرست عشرات منها كقصة علي بن أديم ومنهله ، وقصة عمرو بن صالح وقصاف ، وقصة أبي العتاهية وعُتب ، وقصة وضاح وأم البنين ، وقصة أحمد بن قتيبة وبانوحة ، وقصة ربحانة وقرنفل ، وقصة سكينه والرباب الخ . . .

وأشهر حكايات هذه الطبقة حكاية علي بن بكار وشمس النهار ، وهي قصة شهيد من شهداء الحب تُشعر النفوس حرقه الأسى على جدما العائر ونهايتهما الحزنة ، وقد صيغت في أسلوب رقيق وعبارة مهذبة ، واشتملت على نوع من الأدب يكاد يخلو منه أدب الخاصة وهو الرسائل الغرامية التي تجري بين العاشقين إذا غر اللقاء وعيل الصبر . ثم حكاية أنس الوجود وورد الأكام ، وهي قطعة حب وشعر وغزل ؛ تجدون من فيها إما محباً أو حبيباً أو واصلاً بينهما ؛ والشعر الذي تضمنته إنما أنشئ لها خاصة ، فهو مطابق لمقتضي أحوالها ، مشتمل على أسماء أبطالها ، وذلك قليل في سائر الكتاب كقوله من أبيات :

ما خاب من سمالك أنس الوجود      يا جامعاً ما بين أنس ووجود

يا طلعة البدر الذي وجهه      قد نور الدنيا وعم الوجود

ثم حكاية البنات الثلاث مع الحمال والصعاليك الثلاثة ، ثم حكاية النائم اليقظان أو أبي الحسن الخليل ، ثم حكاية بدور وجبير بن عمير الشيباني ، ثم

حكاية الرشيد مع الخليفة الثاني محمد بن علي الجوهري ، ثم حكاية المعتضد مع أبي الحسن الخراساني ، وهي تدور على السرف والترف والحب ، وتقص علينا مصرع المتوكل ؛ ثم حكاية الشاب البغدادي مع جاريته ، ثم حكاية الجوارى الضرائر ، ثم حكايات السندباد البحري وهي وصف جذاب شائق لسبع سفرات مخطرات في مياه الهند والصين قام بهن السندباد في عهد بلغت فيه بغداد والبصرة غاية لم تدرك يومئذ في العمران والعظمة

ومما لا جدال فيه أنها كانت في الأصل رحلة حقيقية شوهاها الناس بالمبالغة وزيفها القصاص بالافتعال والتزويد . ولعل صاحبها هو الذي نحا بها هذا المنحى من الإغراب كما فعل بزرك بن شهر يار في كتابه عجائب الهند . فلو صفيناها من سخف الأساطير وصرف الحديث كالسمكة العملاق التي يظنها الملاحون جزيرة ، وبياضة الرخ التي يحسبها الرءون قبة ، إذن لتكشفت عن تفاصيل دقيقة تطابق ما كتبه الرحالون في هذا الموضوع ، كوصف جزر المهرجا أو المهرجان كما يسميه السندباد ، والبحث عن الماس بواسطة النسور في سيلان ، وما ذكر عن الفيل والكركدن وشجر الكافور وتجارة القرنفل الخ . . .

وأصدق ما في حكايات السندباد تصويرها لنفسية الرحالة الذي يشغف قلبه حب الأسفار ومصارعة الأخطار وجهاً لوجه ؛ فهو في كل سفرة يخوض غمرات الهول ويكابد غصص الفرق ويأخذ على نفسه الموثق الغليظ ألا يزمع رحلة بعد هذه المرة . فإذا ما عاد سالماً إلى دياره ، ونعم حيناً بالعيش الرخي بين نداماه وسماره ، عادته الوله الشديد إلى البحر الفادر ، ونازعته نفسه الطُلَمَة إلى الأفق البعيد ، فيحتوى الراحة ، ويعاف النعيم ، ويتنازع البضائع ، ويكتري السفينة ، ثم يقلع من البصرة !!

وأما الطبقة المصرية فهي أوسع الطبقات وأجمعها وأصلحها للبحث وأصدقها في اللهجة وأقلها في البلاغة . تألفت في مدي خمسة قرون بين القرن الخامس والقرن العاشر من القصص العربية والتقاليد الإسلامية والسير اليهودية والأساطير

الفرعونية . وقد قسمتها حين حلتها إلى طبقتين : قديمة تنتهى بالقرن الثامن ، وحديثة تنتهى بالقرن العاشر . فالطبقة القديمة حسنة الأسلوب مطردة السياق شريفة الغرض تدور على المغامرة والحرب ، وتعارض الأخلاق ، وتضارب العواطف ، وتعتمد على الطلاسم والأرصاد والجن والسحر والقدر ، كحكاية جودر التاجر وإخوته ، وحكاية الوزيرين نور الدين وشمس الدين ، وحكاية مسرور وزين المواسف ، وحكاية قمر الزمان الثانية ، وحكاية الخياط والأحدب ، وحكاية مزين بغداد ، وهى قطعة فنية قوية رائعة ، ثم حكاية على شار أو بشار مع زمرد . والطبقة الحديثة على الجملة عامية اللغة ركيكة الأسلوب جريئة العبارة تدور تارة على حيل المحتالين ومكاييد العيارين ومخاطر اللصوص ، وتارة على تصوير الأخلاق وتذكير النفوس الغافلة بالعبث . وظهر القصص المحتال الداعر بجانب القصص المتصوف الزاهد فى هذه الطبقة — إنما اقتضته طبيعة المجتمع المصرى يومئذ من التجاء فريق من الناس إلى الله ، وانصراف فريق آخر إلى الشيطان . وقد كان من الممكن ان تبدو هذه الظاهرة أيضاً فى قصص بغداد لولا ان مغامرات اللهو والحب فيها قد غلبت فى نفوس القاصصين على كل شيء ؛ وهم إلى ذلك كتاب يتأبهون عن حياة العامة . فقد كان فى بغداد على عهد الخليفة المعتضد بالله رجل اسمه العقاب وكنيته ابو الباز شهر بالكيد والحيلة حتى قال فيه المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب ص ٤٧٩ من طبعة مصر : « إنه برز فى مكايده وما أورده من حيله على دالة المحتالة وغيرها من سائر المكارين والمحتالين ممن سلف وخلف منهم » ثم ذكر بعض حوادثه وهى غريبة

وكان فى بغداد كما كان فى القاهرة نظام ( التوائين ) وهم اللصوص الذين إذا أقدمهم الكبر عن السرقة تابوا ورسمهم الخليفة شيوخاً لأصناف اللصوص ، فإذا حدثت حادثة عرفوا فعل من هم . ذكر ذلك المسعودى أيضاً فى ص ٤٧٣ من الجزء نفسه . وكانت بغداد والقاهرة تتبادلان ، هذا الصنف من الزعماء والشيوخ كما يقضه علينا ألف ليلة وليلة



تأثر القصاصون المصريون في حكايات الحيل إذن بطبيعة العمران فضلاً عن تأثرهم بما بقى مذكوراً على بعض الألسنة من أساطير العهود الفرعونية ، فإن قصة على بابا واللصوص الأربعين مثلاً تشبه قصة وردت في ( كتاب الأفاصيص الشعبية في مصر القديمة ) لكبير الأثرين الأستاذ ( ماسيرو ) . ثم تأثروا في أفاصيص العبر والعظات بالإسرائيليات كحكاية مدينة النحاس ، وقصة حاسب كريم الدين وبلوقيا وجان شاه ، وذلك ما دعا الأستاذ ( فكتور شوفان ) إلى أن يقول : إن القصص المصرية الأخيرة إنما وضعها يهودى مصرى أسلم ، وذلك بالطبع وهم من الأستاذ ، لأن علم العرب بالإسرائيليات منذ ظهر الإسلام لا يقل عن علم اليهود بها

وأشهر أفاصيص هذه الطبقة حكاية على بابا واللصوص الأربعين ، وحكاية علاء الدين أبى الشامات والمصباح العجيب ، وهى التى اقتبسوا منها رواية لص بغداد للسينا ، ثم حكاية معروف الاسكاف ، وحكاية أبى قير وأبى صير ، وقصة حاسب كريم الدين وملكة الحيات ، وقصة مدينة النحاس ، وحكايات أحمد الدنف وحسن شومان وعلى الزبيق ودليلة المحتالة وزينب النصابة ، وحكاية الملك الناصر والولادة الثلاثة ، وحكاية الرجل الصعيدى وامراته الأفرنجية

وفوق هذه الطبقات الثلاث أو الأربع تراكم فى العصور الحديثة عدد من القصص الكبيرة والأفاصيص الصغيرة ليلبغ الكتاب الغاية التى حددها له اسمه . وفى هذه الزيادة تختلف النسخ اختلافاً شديداً . من تلك القصص طائفة حائلة اللون من أثر التقليد كقصة عجيب وغريب وسهم الليل ، وهى من قصص البطولة والحرب ، تستعرق قائعها فى العراق بين العرب والعجم ، أو بين دين الحنيفة والمجوسية ، وتستعير صورها من قصة عنتره وسيرة ابن دى زن ؛ ثم قصة عمر النعمان وأولاده ، وهى مضروبة على قالب أردشير وحياة النفوس ، ثم قصة تاج الملوك والأميرة دنيا ، وهى كسابقتها تقليد لقصة أردشير ، ثم حكاية جان شاه ،

وهى تقليد سخيـف لحكاية حسن البصرى ، ثم حكاية وردخان والملك جليعاد ،  
وهى ملفقة من أمثال كلية ودمنة

وطائفة أخرى يغلب فيها أثر التجديد كحكاية هكتار الحكيم ، وأقصوصة  
شول وشمول، وحكاية الجارية تودد ، وهى حكاية ثقافية تعليمية كتبها فقيه مصرى  
فى العهد الأحدث على الرغم من وقوع الحادثة ببغداد ، وقيام المناظرة برياسة  
النظام المتكلم فى مجلس الرشيد ؛ فإن الجارية كانت تجيب السائل فى الفقه على  
المذهب الشافعى وتصرح بذلك ، وتذكر فى التكوين الزراعى الشهور القبطية  
ككيهك وبرموده وبشنس ومسرى وأمشير ، ثم تقول فى حضرة الرشيد :  
الويل ثم الويل لمصر والشام من جور السلطان . ومن الغريب أن الأستاذ  
أوستروب يقول فى دائرة المعارف الإسلامية : إن هذه القصة نشرت فى أسبانيا  
بعنوان ( لادون زلاتيودور ) أو تودور . ويظن أن تودد تصحيف تودور . ولم  
يتح لى الاطلاع على هذه القصة لأرى كيف تتفق مع قصة كل ما فيها من نظرة  
فى علوم الثقافة الإسلامية البحت

وهناك عدا ما ذكرت مجموعة من أقاصيص الفرسـان والأجواد ، ونوادير الأولياء  
والزهاد ، نقلت من العقد الفريد والمستطرف وعروس المجالس ومناقب الصالحين  
لم يقصد بها إلا توسيع الكتاب

### مؤلف الكتاب وزمن تأليفه وسبب تسميته :

ذهبت جهود الباحثين باطلا فى تحقيق هوية المؤلف ، لأن هزار افسانه نقل  
إلى العربية غفلاً لم يسم واضعه ، ثم غشيتـه الطبقتان البغدادية والمصرية على التدرج ،  
فكان كل قصاص يكتب لنفسه ما سمع وجمع فى عصره من ثمرات القرائح وقطرات  
الأقلام دون أن يسندـها إلى راوٍ أو يعزوها إلى مؤلف . ولماذا يفعل ذلك وهو يريد  
أن يحفظ ويقص لا أن يروى وينشر ! فلما هيات الأحوال أسباب تدوينها فى العهد  
الذى ذكرته قيص الله لها من ضم شتات ألقتها ، ونسق نظام وحدتها ، ثم دونها على

هذه الصورة . ولم يستطع ذلك الجندى المجهول أن يملأ اسمه على الخلود ، إما لتواضع فيه حمله على إنكار ذاته ، وإما لتواطؤه من النكران والنسيان أمات اسمه بعد مماته . ومن التوافق الغريب أن أسماء الكتاب الذين وضعوا القصص الفرنسية الكبيرة في العهد الذي دوّن فيه ألف ليلة وليلة قد سحب النسيان عليها ذيله كذلك ، كأغاني رولان ، وقصص المائدة المستديرة ، وقصص الحكماء السبعة مثلاً وقد اختلف العلماء في أن يكون المؤلف واحداً أو جماعة ، ولست أرى لهذا الخلاف وجهاً ؛ فإن الكتاب تكوّن على اليقين من أعمال مستقلة ، ثم بما باتفاق الرأي على توالي الحقب ؛ فوضعه وتكوينه إذن عمل جمع ، وجمعه وتدوينه عمل فرد ؛ وتحليله إلى الأعمال الفردية المتعاقبة أمر فوق القدرة ومن وراء الإمكان . أما التاريخ الذي قرّ فيه على هذا الوضع الأخير ، فهو النصف الأول من القرن العاشر من تاريخنا . ومن الممكن أن نحصره منه في السنوات العشر الواقعة بين سنتي ٩٢٣ و٩٣٣ ، وهما توافقان سنتي ١٥١٧ و١٥٢٦ من التاريخ المسيحي . وقد حصّره الأستاذ (وليم لين) الإنجليزي بين سنتي ١٤٧٥ و١٥٣٥ للميلاد ، أي في مدى خمسين سنة ، فواقفناه في الغاية وخالفناه في البدء . ولم نر هذا الرأي اعتباطاً من جهة ، ولا استنباطاً من النص الظنين من جهة أخرى ، وإنما اعتمدنا في تحقيقه على دليل مادي ، وهو أن الأستاذ الفرنسي (جلان) قد أخذ ينشر ترجمة الكتاب لبلاط الملك لويس الرابع عشر سنة ١٧٠٤ ، وقد نقله عن نسخة عربية مخطوطة في ثلاثة مجلدات أرسلت إليه من سورية بعد سنة ١٧٠٠ ، وهي مكتوبة بمصر غفلاً من التاريخ ، ولكن الذي نقلها إلى الشام ، وهو من طرابلس ، كتب عليها بخطه أنه امتلكها سنة ٩٤٣ للهجرة ، ثم انتقلت من يده إلى يد آخر من حلب فكتب عليها أيضاً تاريخ هذا الانتقال وهو سنة ١٠٠١ ، فيكون تأليف الكتاب إذن قد تم قبل سنة ٩٤٣ بزمان قدره كما قدره (لين) بعشر سنين هذا من جهة الطرف الأعلى ، أما من جهة الطرف الأدنى ، فإننا نجد ذكر القهوة المعروفة يتردد في بعض الحكايات كحكاية أبي صير وأبي قير وحكاية

على نور الدين ومرسيم الزنارية مثلاً ، وذلك لا يكون قبل العقد الأول من القرن العاشر ، لأن القهوة لم تنتشر في الشرق إلا في هذه المدة . ثم نجد لفظ الباب العالي وبعض النظم العثمانية تذكر في حكايات أخرى كحكاية معروف الاسكاف وهي مصرية قطعاً ، والعثمانيون لم يستولوا على مصر قبل سنة ٩٢٣ ، فيكون الكتاب إذن قد دُوّن بعد هذه السنة وقبل سنة ٩٣٣

ذلك تحقيق الزمن الذي صنف فيه الكتاب جملة ، أما تحديد التاريخ لكل حكاية وكل طبقة ، فذلك عمل إن تيسر في حكاية تعذر في أخرى . وبعض الباحثين قد حاول ذلك في شيء من التوفيق كالأستاذ وليم بوير الأمريكي ، فإنه نشر سنة ١٩٢٤ بحثاً في ٤٤ صفحة من المجلة الأسبوعية جزم فيه بأن حكاية الوزيرين شمس الدين ونور الدين قد كتبت بعد حكم الظاهر بيبرس ، أي بعد سنة ٦٧٦ ، ويرجح أنها كتبت سنة ٧٠٦ ، وأن قصة الخياط والأحدب بما تشتمل عليه من الحكايات الأخرى كزین بغداد قد ألفت سنة ٨١٩ للهجرة ، والدخول في هذا الموضوع يخرج بنا إلى التفصيل الذي يملك في الروح ويحمد نشاط الحديث

سمى العرب هزار افسانه ألف ليلة ، ولو أرادوا الترجمة الآمنة لقالوا ألف خرافة أو أسطورة ، فعدوهم عن العنوان الصحيح يدلنا على أحد أمرين : إما أن الليلة كانت في اصطلاحهم ترادف الأسطورة باعتبارها زمناً لها ، وذلك ما نستطيع استنباطه من قول محمد ابن إسحق الوراق : « ابتداء أبو عبد الله الجهشيارى صاحب كتاب الوزراء بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسفار العرب والعجم والروم وغيرهم كل جزء قائم بذاته لا يتعلق بغيره ، وأحضر المسامرين فأخذ منهم أحسن ما يعرفون ويحسنون ، واختار من الكتب المصنفة في الأسفار والخرافات ما يحلى بنفسه ، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة كل ليلة سمر تام يحتوى على خمسين ورقة وأقل وأكثر ، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تكميله ألف سمر ... » وإما أن يكون عدد الألف في الأصل ،

إنما أريد به التكثر لا التحديد ، على حد قوله تعالى : « إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم » وأخبر به أن يكون كذلك ، فإن ابن النديم قد رآه بتمامه مراراً وقال ان فيه دون المائتي سمر ، وهو اليوم بطبقاته وزياداته واستطراداته لا يتجاوز ٢٦٤ حكاية قسمها المؤلف على ألف ليلة وليلة تقسيماً فيه عبث الهزل أو سخف الصناعة ؛ فإن شهر زاد يدركها الصباح دائماً ولما يمض على حديثها غير بضع دقائق . علي أنه لم يبق مما رآه ابن النديم إلا تلك الحكايات التي سردناها عند ما تحدثنا عن الأصل

أما زيادة الليلة على الألف فمن عمل القرن السادس ، لأن النسخة التي رآها القرطبي بمصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمي كانت تحمل اسم ألف ليلة وليلة . ويقول ( جلد مستر ) في تعليل زيادة الليلة إن العرب يطّيرون بالأعداد الزوجية ؛ وهو زعم غريب ما رأيت في تاريخنا ولا في أدبنا ما يؤيده . ولقد ظل الكتاب أكثر من قرنين يسمى ألف ليلة ، وكان الجهشياري يريد أن يسمى كتابه ألف سمر ؛ وعندنا ألفية ابن معطى ، وألفية ابن مالك . وأغرب من هذا الزعم أن يؤيده أوستروب في دائرة المعارف ويزيد عليه أن ميل الناس في تلك العصور إلى التسجيع في عناوين الكتب كان من البواعث أيضاً على هذه التسمية ! وليس في قولنا ألف ليلة وليلة كما تعلمون تسجيع ولا مزاحجة . والغالب في رأيي أن الليلة إنما زيدت فوق الألف لإفادة الكمال كطفحة الإنباء وسقطة الميزان ، لأن الألف عدد تام بالنسبة إلى هذا الكتاب ، فإذا زيد عليه الواحد كان كاملاً . والكمال درجة فوق التمام . وإن في لغة التخاطب ما يشبه ذلك ، فقد يقال في المنّ : قضيت لك ألف حاجة وحاجة ، وفي المبالغة زرتك ألف مرة ومرة ، وهلم جرا

**طريقة الكتاب وأسماؤه** : كانت طريقة العرب في القصص أن يسردوا الأسمار والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها لا يربطها بما يسبقها ولا بما يليها علاقة . وترون ذلك واضحاً في أمثال لقمان وكتب النوادر ؛ فلما نقلت

الأقاصيص الهندية إلى العربية في القرن الثالث عن طريق الفارسية أدخلت في أدبنا القصصي طريقة طريفة تجعل الحكايات سلسلة متماسكة الحلقات متعاقبة الخطوات متتابعة النسق ؛ وذلك على ضربين : الأول أن تتعلق جميع الحكايات بحكاية أصلية تكون فاتحة لبدائتها وسبباً لروايتها ، ابتغاء التعميق عن فعل ما لا يحل ، وذلك في العربية مذهب كتاب الوزراء السبعة ، وكتاب كليلة ودمنة ، وأغلب كتاب ألف ليلة وليلة . وهو في الفارسية مذهب بختيارنامه ، وقصة جهار درويش ، وقصة نوروز شاه ، وكتاب طوطى نامه ، وأنوار سهيلي مثلاً . والضرب الثانى أن تروى الحكايات موزعة في الكتاب على عدة أبواب بحيث تكون الحكاية في أى باب من هذه الأبواب مقدمة لحكاية الباب الذى يليه . ومن هذا الضرب في أدبنا « كتاب سلوان المطاع في عدوان الأتباع » لابن ظفر الصقلى المتوفى سنة ٥٦٥ ، وكتاب « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » لأحمد ابن عربشاه الدمشقى المتوفى سنة ٨٥٤ ، وفي أدب الفرس كتاب « مرزبان نامه » لمرزبان بن رستم بن شروين ، وقد ترجمه ابن عربشاه واستمد منه . ذلك فضلاً عن الطريقة الفارسية التى احتذيناها في الأقاصيص الغرامية المطولة . فآلف ليلة وليلة إذن يجرى على ثلاث طرق : يجرى على الطريقة الهندية في الحكايات المتداخلة المتسلسلة كحكايات الإصطبل ، وحكاية البنات الثلاث والصعاليك الثلاثة ، وحكاية الخياط والأحدب والطبيب ، وحكاية جان شاه ، وحكاية وردخان .. الخ ويجرى على الطريقة الفارسية في الحكايات المفردة المجردة ، كحكايات العشاق في بعض أقاصيص الأصل وما جرى مجراها من حكايات الطبقة البغدادية ، فإنها مضروبة على قالب القصص الفارسي في الاعتماد على الحب الوهمى الذى يصيب ظرفاء الشباب على أثر طيف يزور في الكرى ، أو صورة تعرض في الطريق ، أو حكاية تلقى في المجلس . ثم يجرى على الطريقة العربية الخالصة في الأقاصيص الصغيرة المقتبسة من كتب الأدب ، كحكايات حاتم الطائي ، وحكاية معن بن زائدة ، وحكاية ابراهيم بن المهدي ، وحكاية خالد بن عبد الله القسرى مثلاً .

أما أسلوبه فيختلف باختلاف الزمان والمكان والجنس والشخص ، فإذا حكمنا عليه فإنما نحكم على جملته لا تفصيله ، ونتوخى الصفات العامة في نقده وتحليله . فهو في عمومه أسلوب سهل المأخذ ، مطرد السياق ، سوق اللفظ ، مبسوط العبارة ، كثير الفضول ، كثير التضمين ، جرىء الإشارة ، لا يعرف الكناية ولا يقنئ الحياء ولا يصطنع التحفظ ؛ لأن سبيله سبيل العامة ، فهو يسائرهم في ثرتهم وفضولهم وسذاجتهم وصراحتهم وبلادتهم ، ولا يستطيع أن يكون إلا كذلك . يسير سير الأعرج المفلوج وراء المذهبيين الكتائبين الذين راجا على التعاقب في عهده ، وهما مذهب ابن العميد في العراق ، ومذهب القاضي الفاضل في مصر . فهو يسرف في السجع ، ويكثر من اقتباس الأمثال وتضمين الملح ، ويتظرف أحياناً بذكر مصطلحات النحو على سبيل التشبيه أو التورية ، كقوله في قصة قر الزمان الثانية : « باتا على ضم وعناق ، وإعمال حرف الجر باتفاق ، واتصال الصلة بالموصول ، وزوجها كتنوين الإضافة معزول » وهو يغالى في تضمين الأبيات في خلال الحكايات ويعمن في ذلك غالباً حتى يمل . وترصيع النثر بالشعر أسلوب لا يألفه الأدب العربي ولا الأدب الفارسي ، وإنما هو ميزة من مزايا الأدب الهندي أيضاً . . اقتبسه الفرس ثم نقله كتابهم إلينا في منتصف العصر العباسي وروجه في عهد بني بويه مؤلفو القصص ومنشئو الرسائل والمقامات كابن العميد والصاحب والبديع والخوارزمي ومن ترسم خطاهم أو سار على هداهم . وموضع هذه الأشعار يكون عادة في مواقف السرور والحزن والوصف وثوران العواطف ؛ ولكن القصاص يسيء في الغالب استعمال التضمين فيخطيء مواضع الأشعار ، أو يجهل محل المناسبة ، أو يردد الأبيات نفسها في كل موقف . وقد تدفعه السماجة إلى الاستطراد الغث فيقول : وقال الشاعر أيضاً في المعنى ، ثم يورد أبياتاً لا يصلها بالموضوع سبب ، كما فعل في مقدمة على نور الدين ومريم الزنارية مثلاً ، فإنه حين وصف البستان لم يترك نوعاً من أنواع الفاكهة إلا ذكره وروى ما قيل فيه من الشعر حتى استغرق في ذلك خمس صعحات من الكتاب !

إن خير ما يمتاز به أسلوب ألف ليلة وليلة هو الوضوح والصدق والصراحة والجادية ؛ فالعاني تسبق الألفاظ إلى الذهن ، والصور تسبق الوصف إلى الخاطر ، والشوق يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القارئ بموضوع القصة . على أن القصص يعالج التصوير والحوار بدقة وبراعة في كل ما يتصل بأحوال الشعب وأخلاق العامة ، فاذا سما إلى مقام الملوك والخاصة خاتته قدرته ، وغلبت عليه بيئته وطبيعته ، فيفقد ما يسمى في الفن الكتابي بالصبغة المحلية ، وهي أن يسند إلى الشخص ما يلائم طبيعته وطبقته وبيئته من قول أو فعل . فالأقاصيص الهندية والفارسية تشوبها روح القصص الإسلامية ، كحكايات قمر الزمان بن الملك شهرمان ، والحكايات البغدادية تظهر فيها اللهجة المصرية كحكاية أبي الحسن الخليع . ثم نراه يُجرى على لسان الخليفة الرشيد ما يأتي عليه جلاله وكاله أن يقوله ، ويجعله يفعل ما لا يجوز في العقل أن يفعله ، كأن ينادى وزيره جعفرأً بقوله : يا كلب الوزراء ، ويكلفه في قصة الفتاة المقطعة بالعثور على القاتل في مدى ثلاثة أيام وإلا شنقه هو وأربعين من بني برمك ؛ وكأن يخلع في حكاية على نور الدين مع أنيس الجليس حلة الملك ليرتدى مرقعة بالية قدرة لكريم الصياد فيفيض قلها على أطرافه ، ويسيل قذرها على منكبه وأعطافه . ولو أن ما كلف به الرشيد من التعب المزرى كان لضرورة ملجئة لوجدنا له مساعاً من الفن ، ولكنه جشمه ما جشمه ليتسنى للخليفة أن يسمع غناء أنيس الجليس وهي في قصر من قصوره ، وفي ضيافة خادم من خدمه ! فهو يدخله في هذا الزى الزري على الحبيبين والبستانى ليقدم إليهم ما معه من السمك ، فيكلفوه شيه في المطبخ فيشويه !!

وكثيراً ما تدفع القصص شهوة الإغراب إلى تجاوز المبالغة المعقولة ، فتفوته من الفن صفة الامكانية ، وهي أن يُلبس القصصي الحوادث الخيالية ثوب الحقيقة فيقرب ما بينها من الظروف ويمهد لها أسباب الوقوع حتى لا تتنافر مع العقل والعلم والعرف والتقاليد . والأمثلة على هذا العيب مستفيضة في كل قصة



وفي الكتاب طائفة من الحكايات قد استوفت شروط الفن القصصي كلها ،  
كقصة الصياد والجني ، وقصة مزين بغداد ، ومقدمة حكايات السندباد ، وقصة  
علي بن بكار وشمس النهار

هذا إذا نظرنا إلى الأسلوب في جملة وعمومه ، أما إذا تتبعناه باللمح الخاطف  
في نواحي الكتاب وجدناه فيما بقي من الأقاويص الهندية والفارسية وما جرى  
مجرها من الحكايات الحديثة المقلدة بين السذاجة أبله الإشارة ، لأنها من نوع  
الخوارق التي تدخل على القلوب الغريبة ، ولا تظفر إلا بتصديق العقل البسيط ،  
فهو جارٍ مع طبيعتها ، متفق اللون مع صورتها . وفي الطبقة البغدادية تراه متين  
العبارة ، عفيف اللفظ ، حسن السبك ، دقيق الوصف ، كثير السجع ، قليل  
الفضول ، لأنه في الغالب مكتوب يُحذَى على المثل العليا من قصص الفرس وتاريخ  
العرب . وقد يُسَف في بعض الأقاويص إسفافاً قبيحاً ، فيقتل بسخفه على الطبع ،  
ويعتدى بضعفه على الذوق ، كما تراه في قصة الخليفة مع النائم اليقظان مثلاً .  
أما الأسلوب في الطبقة المصرية فهو في قسمها الأول وخاصة الأقاويص المكتوبة  
منه أشبه شيء بأسلوب الطبقة البغدادية مع اتساع في السجع وجراءة على الحشمة ؛  
والغالب عليه التقليد ، فتارة يجري على منهاج الطريقة الهندية كما نرى في حكاية  
وردخان والملك جليعاد ، وتارة ينسج على منوال الطريقة الفارسية كفعله في  
قصة قمر الزمان الثانية ، وحكاية مسرور وزين الموصف . وقد يجري في مجراه  
الخاص من التهمك الساخر والمزاح المضحك ، فيكون رفيقاً كما تراه في قصة  
الأحذب ، وخاصة في مزين بغداد ؛ ولكنه في القسم الثاني وفي سائر القصص  
الإلقائية التي ألّفها القصاص ليلقوها في السوامر ، مهلهل النسج ، عامي اللفظ ،  
مرذول المبالغة ، سيء التلفيق ، شديد الوطأة على الحياء والمروءة ، لصدوره عن  
قصاصين محترفين جهلاء ، يتملقون فيه شهوات العامة بالإفخاش ، ويستفزون  
فضول الجمهور بالمبالغة . ثم يكثر فيه ترداد الجمل المحفوظة الملتزمة ، فيقال دائماً في  
وصف القينة العازفة : فعملت على العود ، من غرائب الموجود ، إلى أن طرب

الحجر الجمود ، وصاح العود في الحضرة يا داود ! « وفي إشار البعد : « بعدك عن الحبيب أجمل وأحسن : عين لا تنظر وقلب لا يحزن » وفي غرابة الحادثة : « لو كُتبت بالإبر على آماق البصر ، لكانت عبرة لمن يعتبر » وفي وصف الشيخ الفاني : « قد أبقي ما أبقي ، وعركه الدهر فما استبقى ، كأنه مُفْنَى مُلْقَى ، في خِرْقَةٍ زَرَقًا ، تَمْرُبُهَا الأرياح غرباً وشرقاً ، كما قال فيه الشاعر :

أرعشني الدهر أى رعرش      والدهر ذو قوة وبطش  
قد كنت أمشي ولست أعيا      واليوم أعيا ولست أمشي  
وفي وصفه ساحة الحرب ومجالس الأنس ورياض الأرض وأثاث البيت لا يكاد يغير شيئاً من الأسجاع والأوضاع ومقطوعات الشعر  
ذلكم ياسادتي ما استطعت استشفافه من صور الأساليب الأثرية في الكتاب ، وسترون حين تعيدون قراءته أن القصص والمصنفين والمصححين في مصر قد أخضعوه إخضاعاً شديداً للهجاتهم وأساليبهم وأمثالهم حتى جعلوا البحث اللغوي الفني من البعد بحيث لا تبلغ إليه وسيلة

### فلسفة ومراميه :

سيداتي وسادتي !

إن من يطلب من ألف ليلة وليلة فلسفة خاصة وفكرة عامة ووجهة مشتركة كان كمن يطلب من كافة الناس عقيدة واحدة وطبيعة ثابتة وأعراضاً متفقة . فهو كما قلنا من قبل كتاب شعبي يصور الحياة الدنيا كما هي لا كما ينبغي أن تكون ؛ فإذا رأينا مذاهبه تتناقض ، ومراميه تتعارض ، وآراءه تختلف ، فذلك لأن المجتمع الذي يصوره كذلك

ولم يكن الكتاب نتاج قريحة معلومة ، ولا نتيجة خطة مرسومة ، حتى تتلمس في جوانبه الدوافع والنوازع والغاية ، إن هو إلا صدى يتردد خافتاً لعقائد الشرق القديم وعقليته وعاداته . ففي الفلسفة نراه يتأثر بالأفلاطونية الحديثة

والأخلاق الإسلامية ، فيدعو إلى القناعة باليسير ، والعزوف عن الدنيا ، والاعتدال في اللذة ، والمبالغة في الحذر ، والتفويض المطلق للقدر ؛ فروحه من هذه الجهة تتنافر مع صورته البراقة ووسائله الطامحة وحوادثه المغامرة . ثم نراه في أقاصيص أخرى ولاسيا الحديثة يزين الأنانية ، ويرتضى القسوة ، ويتشوف إلى المكاسب الدنيئة ، ويشره إلى اللذة الخسيسة ، ولا يكاد يعتقد بالعواطف الكريمة ... وقد يصور المتاع الحسى واللهو الجوارح بما لا يتمثل في الذهن إلا على سبيل الخيال ، كالذى يحكيه عن فتى من أبناء الملوك أرسى إلى جزيرة كل من فيها من تجار وصناع نساء كأنهن اللؤلؤ المكنون ، فقضى بينهن في هذا النعيم أياماً أقل ما أصاب فيها من اللذة أنه كان يلقى الشبكة في الماء على سبيل اللهو ، فتخرج إليه من الأصداف خريدة من بنات الجان ، كأنها حورية من حور الجنان ، الخ ..

فاذا اختبرناه في السياسة والاجتماع رأيناه ملكباً يقيم في كل مدينة عرشاً ، وينصب على كل مجمع من الأحياء ملكاً ، حتى الحيات والحشرات والطيور والوحوش والقرود ؛ وبمفرطها يشرك الملك والصلوك في متع الحياة ومجالي الأنس ؛ **هائلبا** يبنى نظام البيت وتأثيل المجد على الزوجة والولد ، لذلك تجذونه يستهل معظم أقاصيصه بحنين الوالدين إلى النسل ، وفزعهما إلى الله أو إلى المنجّم من داء العقم . وقد يسمو مغزاه إلى الفلسفة الاجتماعية العالية ؛ مثال ذلك حكاية السندباد والحمال . فالحمال يثوده الحمل القادح ، وينهكه الحر اللافح ، فيلقى حمله على مصطبة أمام بيت من بيوت التجار يتردد إليه النسيم الرطيب ، وتضوع منه روائح العطر والطيب ، ثم يرى عظمة ذلك التاجر في كثرة خدمه وغلمانه ، ويسمع تغريد البلابل والفواخت في بستانه ، ويصغي إلى رنين أوتاره وغناء قيانه ، ويتشوّق أفاويه الطعام الشهى من صحافه وألوانه ، فيرفع طرفه الحائر إلى السماء ويقول : سبحانك يا رب ! لا اعتراض على حكمك ، ولا معقب لأمرك ! أين حالى من حال هذا التاجر ؟ ؟ أنا مثله وهو مثلى ، ولكن حمله غير حلى ! !

على أن أسوأ ما سجله ألف ليلة وليلة من ظلم الإنسان وجور النظم ، هو

القسوة الجائرة على المرأة ؛ فإن حظها منه منكود وصورتها فيه بشعة . وكيف ننتظر من كتاب بنى على خيانة المرأة أن يُنصف المرأة ؟ إن شهر زاد المسكينة إنما تسهر جفنها ، وتكد ذهنها ، لتقص على الملك شهر يار أعجب القصص ابتغاء الخطوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها ، والخطر عن بنات جنسها . ومن الخطل الأليم أن يسند القصص كل هذه النقائص إلى النساء على لسان واحدة منهن فى مقام الدفاع عنهن ، وأن يُجرى على فمها فى حضرة الملك تلك الكلمات الجريئة المخزية فى وصف بهيمية الرجل !

ألف ليلة وليلة يصور لنا المرأة فى القسم الهندى الفارسى خطالة خائنة تبيع عرض الملك للعبد فى قصة شهر يار وأخيه ؛ لجوجة جموحة أنانية فى قصة الحمار والثور ، تصر على أن يباح لها زوجها بسر ، وهى تعلم أن فى إنشائه ضياع عمره ؛ حايدة كائنة منتقمة فى قصة الوزاء السبعة ؛ قاسية عاتية مرهوبة فى حكاية قمر الزمان الأولى . وهى فى بغداد سجين فى قصرها ، مغلوبة على أمرها ، قد انتبذها زوجها ، وألقى زمامه فى أيدي الجوارى والقيان ؛ وعلى كلتا الحالتين من حرية ورق ، نراها وسيلة لذة وغرض شهوة وأداة خدمة . أما هى فى مصر والشام فوجودها عدم ، لا تسمع لها صوتاً فى بيت ، ولا ترى لها أثرأفى سوق . فإذا خرجت من ظلام الستار إلى ضوء النهار كانت طاغية جاهلة كزوجة معروف الاسكاف ، أو اصة حيالة كدليلة وبنتها زينب ، أو قوادة مرتادة كأولئك العجائز اللاتي ينقلن الفتنة من مكان إلى مكان ، ويصلن المنكر بين فلانة وفلان

أما تصوير الكتاب لمظاهر الاجتماع الشرقى فى القرون الوسيطة من العادات والأخلاق والمراسم فى السوامر والولائم والأعراس والمآتم والأسواق والمحاكم فقد بلغ الغاية من ذلك كله ؛ إلا أن الطبقة المصرية فى هذا الباب كما قلنا أصدق وأجمع ، لأن القصص وهم مصريون تكلموا عن علم ووصفوا عن رؤية ونقلوا عن سماع . فإذا قرأتم مثلاً حكاية نور الدين وشمس الدين وجدتم المصريين كانوا فى حفلة العقد يطلقون البخور ويشربون السكر وينضحون الوجوه بماء الورد ؛ وفى

زفاف العروس ينقظون المواشط والقيان بالقاء النقود في الدف أو الأطار كما يسميه ألف ليلة وليلة ، أو الطار كما يسمى الآن في مصر ؛ وفي جلوتها على المنصة يجلسونها بين صفين من كراثم السيدات في يد كل منهن شمعة موقدة ، ثم يلبسونها حلة بعد حلة في فترة بعد فترة حتى يخلع عليها سبع حلل ، ومع كل سيدة من المدعوات إلى الحفل صرة من الثياب المعدة لذلك الزفاف يحملها خادم ، فكلما خلعت العروس حلة خلع المدعوات كذلك حلة إلى تمام السبع ؛ ولا تزال هذه العادات باقية في بعض البلاد وبعض الأسر في مصر

وإذا قرأتم حكاية علاء الدين أبي الشامات وجدتموهم كانوا يستعملون الحشيش قوة للزوج ، ويتخذون المحلل خلاصاً من الطلقة الثالثة ، وهما خلتان شاعتان اليوم في الطبقة الدنيا . اقرأوا حكاية معروف الاسكاف تجدوه مثالا صادقا لبعض الناس هناك في ضعف الارادة وسلامة الصدر وحب الأبهة وتبذير ما في الجيب اتكالا على الغيب واهتضاماً للحق ، وتجدوا زوجه فاطمة العرة التي فرّ من جبروتها وجفوتها وقسوتها وعنادها إلى أقصى مجاهل الأرض فتبعته ، لا يزال لها شبه في الباقيات الطالحات بمصر من عهد الجهالة

أما الطبقة البغدادية فقد عبث بها القصاص وشابوها بلهجاتهم وعاداتهم ، ولكنها مع ذلك حرة بثقة الباحث إذا استطاع تنقيتها من شوائب البحر والدخيل بقي علينا أن نعرف وجهة كتابنا في الدين ، وليس من العسير على القارئ العادى أن يتبين تلك الوجهة ، فإن في كل صفحة من صفحاته دليلاً على أنه مسلم صادق الإيمان ، قوى العقيدة ، يأخذ تقاليد الدين صحيحة أو مشبوبة مأخذ العامى الواثق المطمئن ، فلا يبحث ولا يستنبط ولا يطبق ، حتى في مقام الحكمة والموعظة لا يكاد يذكر حديثاً أو آية ، وإنما يستند في ذلك إلى مآثور الشعر ومنثور الحكم . فسبيله في الدين إذن أن يدعو إليه ويهتف به ويتعصب له ؛ لذلك نراه لا يتحدث إلا عن المسلمين ، ولا يتخذ أشخاصاً لقصصه حتى الأجنبية منها إلا من المسلمين ؛ فإذا كان أحد الجِنَّة أو الناس غير مسلم واضطر إلى الحديث عنه انتهى به إلى

الإسلام أو دبر له عقبي سيئة ، وذلك نادر ، كما فعل في حكاية مسرور المسيحي وزين المواسف وزوجها اليهوديين ، فالحبيب والحبيبة أسلما فورقت عليهما ظلال النعيم والحب ، وظل الزوج يهودياً فدفتته امرأته حياً . وألف ليلة وليلة بعد ذلك سنِّي لا يكاد يعرف فرقة أخرى من فرق الاسلام ؛ حتى الشيعة — وكان لهم على عهده في مصر دولة الفاطميين ، وفي العراق نفوذ البويهيين — لم يذكرهم إلا في حكاية علاء الدين وهي مكتوبة بمصر على عهد المماليك . ولقد دل حين تعرض لهم في هذه القصة على جهالة قبيحة أو دعاية سيئة ، فقد أشار في موضع منها إلى أن الروافض كانوا يكتبون اسمي الشيخين على بواطن الأعقاب . وقال في موضع ثان إن أهل بغداد كانوا يغلّقون الأبواب خوفاً من الروافض أن يلقوا الكتب في دجلة . وقال في موضع ثالث : إن الرشيد سأل الرجل الذي همّ باغتياله وهو يلعب الكرة والصولجان فنجاه أصلاً بن علاء الدين : أما أنت مسلم ؟ فقال كلا ، وإنما أنا رافضي

### مخطوطاته ومطبوعاته وزرهماته :

صنف المنتقون ما عثروا عليه من مخطوطات ألف ليلة وليلة فكان ثلاث مجموعات مختلفة : مجموعة أسبوية ومجموعتين مصريتين . فأما المجموعة الأسبوية وهي أقدمهن فلا تشمل إلا على القسم الأول من الكتاب ، وإحدى نسخها مبتورة ، وأشهرها نسخة كلكتوتا ، وهي تحتوي على مائتي ليلة ؛ وقد شرع يطبعها الشيخ اليني في جزأين بمدينة كلكتوتا سنة ١٨١٤م وأتمها سنة ١٨١٨م فكانت أول مخطوطة طبعت من هذا الكتاب في الشرق والغرب . ثم نسخة ( برسلو ) وهي التي طبعها الأستاذ ( هبكت ) في إثني عشر جزءاً ، ظهر الجزء الأول في سنة ١٨٢٥ والأخير سنة ١٨٤٣ . وأما المجموعتان المصريتان فهما أحدث من الأولى ، وبين نسخهما اختلاف شديد في الأسلوب والترتيب والعدد والقصص ؛ ومن هاتين المجموعتين نسخة كلكتوتا الثانية التي جمعها وطبعها الأستاذ

(ماك نوكنن) في أربعة مجلدات من سنة ١٨٣٠ إلى سنة ١٨٤٢ ، ثم نسخة بولاق التي طبعتها الحكومة المصرية في مطبعتها بالقاهرة سنة ١٨٣٥ في مجلدين وهي أكمل النسخ جميعاً وأصحها ، وغنها صدرت جميع الطبعات في مصر والشام وبومباي ، ونقلت جميع الترجمات إلى جميع اللغات ما عدا ترجمة (جلان)

فأما الطبعات فكلهن سواسية في قبح الشكل وسوء النقل وقلة العناية ، لصدورهن عن أرباب المكاتب وأصحاب المطابع وهؤلاء يبتغون أوفر ربح في أيسر كلفة . على أن أديباً من الآباء اليسوعيين قد طبعه ببيروت طبعاً جميلاً في أربعة مجلدات بعد أن قص من قصصه واقتضب من جملة وهذب من عبارته . ثم جاء منشيء الهلال فأرbitrary عليه في الحذف والبت والاختصار وطبعه بمصر في خمسة أجزاء صغار . وهاتان الطبعتان ولاسيما الأولى أليق الطبعات بأخلاق الفتى وخياء الفتاة ، ولكنهما لا تنفعان غلة الأديب الباحث

وأما الترجمات فأولها في الوجود ترجمة الأستاذ جلّان ، وهي أنيقة الأسلوب رائعة السبك ، إلا أنها غير دقيقة ولا أمينة ولاوفية ؛ على أن لها اليد الطولى على الكتاب في التعريف به والتنويه باسمه والدلالة على فضله . طبعت هذه الترجمة بباريس في اثني عشر مجلداً ابتداء من سنة ١٧٠٤ إلى سنة ١٧١٧ ، ونقلت عنها سنة ١٧٠٧ ترجمة انكليزية مختصرة في ستة مجلدات بعنوان الليالي العربية . وأشهر الترجمات بعد ذلك في السعة والدقة والصدق ترجمة بورتن بالإنجليزية ، وترجمة ماردروس بالفرنسية ، وترجمة هبكت بالألمانية

\*\*\*

ذلكم يا سادتي ما يتحمله المقام والوقت من تاريخ ألف ليلة وليلة . وإنكم لترون من هذا الإجمال فعل القريحة العربية فيه ، ومظهر العقيدة الإسلامية في جميع نواحيه ، وطابع العقلية السامية في أخيلته ومرامييه ، حتى أصبح الكتاب عنواناً عريضاً من عناوين آدابنا ، وشاهداً جديداً على الحيوية القاهرة والشخصية الأمرة في آبابنا . إلا فماذا ونفسر هذا ؟

لقد خَلَقُوا اليهود على الدين فظهر عربياً رائعاً في رسالة محمد ، وخلفوا اليونان على العلم فهاد عربياً ساطعاً في فلسفة ابن رشد ، وخلفوا الرومان على الحضارة فنهرت العالم بالمران والعدل في عصر الرشيد ، وخلفوا الفرس على الأدب فأخضعوا ألسنتهم وأفندتهم لأدب القرآن ، وخلفوا الهنود على القصص فأروهم روعة الخيال وقوة الإلهام في ألف ليلة وليلة ، وخلفوا الأمم العظمى على أكثر الأرض فأوشكوا أن يعرّبوا العالم !

فليت شعري أغيرت الصحراء ، أم فسدت الدماء ، أم ضويت الأبناء ؟  
أم هي ربضة الأسد ، واستجامة المتعب ، واستجاعة الواهب ، ثم استئناف  
الهجمة الأولى على الموقع الأول في الحياة ؟  
لقد أعقّتكم طويلاً ، وأتمبّتكم كثيراً ، وكدت أخرج من المحاضرة إلى  
الخطابة ، فعذراً يا سادتي وشكراً ؟

### بعض مصادر المحاضرة

دائرة المعارف الإسلامية مادة ألف ليلة وليلة ( بالفرنسية )

- » المجلة الأسبوعية للسنين المذكورة في المحاضرة
- » تاريخ المؤلفات العربية لفكتور شوفان
- » مفكرو الإسلام لكارادوثو
- » مجلة العلماء لسنة المذكورة في المحاضرة

مروج الذهب للمسعودي

تاريخ الطبري

حضارة الإسلام في دار السلام لجليل مدور

فجر الإسلام لأحمد أمين

تاريخ الأدب العربي للزيات



## أثر الثقافة العربية في العلم والعالم (\*)

الشعوب كالأفراد ، فيها من يولدون على حكم الطبيعة ، ويعيشون على هامش الحياة ، ثم يغوصون في ظلام العدم ، لا ينعم بهم وجود ، ولا يغم منهم إنسان ، ولا يعبأ بهم تاريخ ؛ وفيها من يقبلون إقبال الربيع ، يُنضّرون الحياة بالجمال ، ويمرعون الأرض بالخصب ، ويفيضون على الدنيا سلاماً ووثاماً وغبطة ! أولئك الذين يصطفهم الله من خلقه لإعلاء حقه ، فيودعهم سره ، ويحمّلهم رسالته ، فيعيشون لأجلها ، ثم يموتون في سبيلها ، بعد أن يخلدوا في صدر الزمان وعلى وجه الأرض آثار جهادهم في الله وجهودهم للناس وفضلهم على المجتمع . وهؤلاء هم أدلاء ركب الحياة ، ومُحمّل ألوية الخليفة ، يقولون قلة الصفوة ، ويبطئون إبطاء الخير ، ولكن آثارهم تشغل ذهن العالم ، وأخبارهم تملأ سمع الزمن !

هذا التاريخ على طوله وفضوله لم يسجل من الأمم التي بلغت رسالات الله بالخير والجمال والحق إلا أربعاً : العبران في الدين والسلم ، واليونان في الفن والعلم ، والرومان في النظام والحكم ، والعرب في كل أولئك جميعاً !

( والعرب في كل أولئك جميعاً ) فقرة أقولها وأنا أعلم أن الشك فيها سيحكّ الآن في بعض الصدور ؛ لأن ما أقرته التعاليم المريضة في الأذهان من أن اليونان والرومان هم مصادر الثقافة العالمية ، وأن العرب أعجز بفطرتهم عن العلم ، وأبعد بطبيعتهم عن التمدن ، يجعل هذه القضية على إطلاقها سخيفة !  
لقد آن للنظر الصحيح أن يرى ، وللعقل المجرد أن يحكم ! أما الأحكام التي

---

(\*) ألقى هذه المحاضرة في صالة المحاضرات بالجامعة الأمريكية في ٢٣ ديسبر ١٩٣٢

صدرت عن موتورى الشعوب ، وتجار العقائد ، ووراث الأحقاد ، فلا وزن لها في نظر المنطق ، ولا شأن لها في رأى العلم

كان العرب في الشرق فاتحين وحاكمين ، فلا بدع أن تعصف ثورة العصبية ، وتقوم دعوة الشعوبية ، وتظهر فكرة الإسماعيلية والإسحاقية ، ويبقى من آثار ذلك ما نشاهده اليوم وقبل اليوم في سياسة الترك والفرس من ازورار عن العربية واضطغان على العروبة . وكان العرب في الغرب فوق ذلك شرقيين ومسلمين ، فلم يكن بد من تصادم العقائد وتعارض الطبائع وتحكم الجهالة ، فتنشأ محاكم التحقيق ، وتصدر عقوبة التحريق والتمزيق ، ويشاب التعليم بالتضليل والتلفيق ، ويبقى من آثار ذلك أن تظل كنيسة الحمراء تقرر نواقيسها أربعاً وعشرين ساعة قرعاً متداركاً في ثانى يناير من كل عام ابتهاجاً بجلاء العرب عن الأندلس !

فكيف يرجي من هؤلاء وأولئك الاقرار بفضل العرب على الثقافة ، والاعتراف بمجملهم على الحضارة ، وفي النفوس من غلبة الفاتح وتر ، ومن عظمة الحاكم حقد ، ومن دين المجاهد إحنة ، ومن سلطان الدخيل نفور ؟

والنهضة الحديثة لم تستطع بفلسفة ديكارت وحرية الفكر وزهارة التعليم أن تصنى العقول من شوائب هذه المذهبية القديمة . فلا يزال نفر من العلماء يكابدون ازدواج الشخصية فيهم ؛ فهم يجمعون في إهاب واحد بين رجلين مختلفين : حديث يتأثر بالدراسة الشخصية والبيئة الخلقية والفكرية ، وقديم يتكون على بطء من تراث الأجداد ومخلفات القرون . وهذا الرجل العتيق هو الذى يتكلم في أكثر الناس ، فيملى عليهم الآراء ، ويلبّس عليهم وجوه الحق . فإذا تنبه الرجل الحديث وتكلم وقع صاحبهما في التناقض ، وتعسف من جرائمهما في الحكم . وأصدق الأمثلة على هذا الصنف من الباحثين العالم المؤرخ ( أرنست رنان ) خالق فكرة السامية والآرية ، وأعدى الكتاب للأمة العربية . فإن ازدواج الشخصية فيه جعل آراءه في العرب متناقضة يدفع آخرها أولها . له محاضرة معروفة عن الإسلام ألقاها في السربون ، وقد جهد أن يدلل فيها على وضاعة شأن العرب في

التاريخ وقلة غنائهم عن العلم ؛ ولكن الرجلين القديم والحديث كانا يتعاوران الكلام على لسانه فينقض أحدهما ما أبرمه الآخر! فينأهوا يقول مثلاً : « إن العلوم والآداب والحضارة مدينة بازدهارها وانتشارها للعرب وحدهم طوال ستة قرون ، وإن التعصب الديني لم يعرفه المسلمون إلا بعد أن دالت دولة العرب وخلفهم على ولاية الإسلام الترك والمغول » إذا به يقول بعد ذلك : « إن الإسلام كان لا ينفك مضطهداً للفلسفة والعلم ، وأنه جعل من دون الحرية الفكرية سداً في كل بلد احتله » ثم يعود فيفيض القول في فضل العرب على القرون الوسطى وفيما كانت عليه أسبانيا من الرخاء والارتقاء في عهدهم . فإذا فرغ من ذلك سارع الرجل القديم فيه إلى القول بأن الذين نهضوا بالعلم من المسلمين لم يكونوا من العرب ، وإنما كانوا من سمرقند وقرطبة واشبيلية ، وأنساء شيطانه أن هذه البلاد عربية ، وأن الدم العربي والعلم العربي قد تغلغلا في أصولها منذ طويل ، وأن تقسيم العرب إلى عرب و(عربوفون) سلاح لا تغلت منه أمتة نفسها ، إذا حُلِّل هذا التحليل نسبها وأدبها ؛ ثم تنتهي المعركة بين الرجلين في ( رينان ) بقوله في صراحة مفاجئة : « ما دخلت مسجداً قط إلا تملكني انفعال شديد ، هو لو أفصحت عنه نوع من الأسف على أني لم أكن مسلماً ! »

على أن هناك فريقاً من صفوة العلماء الأوربيين تحرروا من حكم الهوى ، وتحللوا من قيد الغرض ، فأقرّوا الحق في نصابه ، وأرجعوا الفضل إلى أهله ، سنبجلهم شهودنا في إثبات ما نقول . فإن أشد ما شهد امرؤ على نفسه ، وأقرب الآراء إلى الحق رأى الفرد في جنسه

\*\*\*

كان العالم شرقه وغربه في أوائل القرن السابع للميلاد قد استحال كونه إلى فساد ؛ حضارته تتحطم بالترف والرخاوة ، وسياسته تتحكم بالغلل والأثرة ، وأخلاقه تنفكك بالسرف والشهوة ، وعقائده تنزى بالجدل والتعصب ، ودماءه تهدرين الروم والفرس لغير غرض سامٍ ولا مبدأ مقدس . وكانت شعوبه منذ طويل قد

فقدت مثلها العليا ، فهي تعيش عيش الهمل السوأم ، فلا عظمة روما تحفز  
الرومان ، ولا مجد السلف يهز الفرس ، ولا سمو الغاية يسدد وثبة البربر  
على هذه الحال خرجت أمة العرب برسالتها الدينية والخلقية إلى هذا العالم  
المنقذ والهيكل البالي ، نجدت أخلاقه على الرجولة ، وطبعت عقيدته على  
التسامح ، ورفعت مجتمعه على المحبة ، وصمدت للجهاد والفتح في سبيل هذا المثل  
الأعلى ، لا تطمح من دونه إلى سلطان ، ولا تطمع من ورائه في غرض ، حتى  
أنشأت فيما دون القرنين ملكا طبق الأرض ، وحضارة هذبت العالم ، وثقافة  
حررت العقل . ولم يكن ذلك مستطاعاً لغير الأمم الموهوبة التي هيأها الانتخاب  
الطبيعي لتبليغ رسالة أو تجديد دعوة أو تحقيق إديال ( Ideal ) . وكأين من أمة  
قوضت سلطان أمة أو أم ، ولكنها لم تعد ما يفعل منسر من اللصوص سطا على  
قافلة ، أو قطيع من الوحوش عدا على قرية . فالشعوب الجرمانية والهونية والسلافية  
تعاقبت غاراتها على الرومان في الشرق والغرب فاجتاحوا ملكهم ، والقبائل  
التركية والمغولية قد دهموا العرب فتلوا عرشهم ، ولكن شعباً من هذه الشعوب  
لم يُصنع قلبه للمدينة ، ولم يُجد فتحة على الإنسانية ، فظلوا بعداء عن الحضارة ،  
غريباء عن العلم ، إلا ما كان من ترويحهم بعدُ حضارة المغلوب وثقافته  
أما القبائل العربية فلم يكادوا يضعون عن كواهلهم عتاد الحرب ، وينفضون  
عن وجوههم غبار الصحراء ، حتى صعدوا في مراق الحضارة بسرعتهم في طريق  
الفتوح ، واستطاعوا أن يرفعوا على أنقاض اليونان والرومان والفرس حضارة  
ثابتة الأصول ، بأسقة الفروع ، لا يظهر في عناصرها المختلفة إلا روح الإسلام  
وفكر العرب . ثم كانت من القوة بحيث طاولت الدهر ، وصاوت المغير ،  
وأخضعت لسلطانها حضارات لم تخضع لفاتح من قبل ، وسخرت لدعايتها خصوماً  
لم يتحرروا من آثارها بعد

ولو ذهبنا نتلمس أسرار هذه القوة وأسباب تلك العظمة ، وجدناها أولاً في  
إلهام الطبع وسلامة الفطرة وجاذبية المثل الأعلى ؛ وثانياً في القابلية الطبيعية لفقه

الحضارة ، وهى صفة لا تكتسب عفو الحاضر ولا طوع التقليد ، وإنما تتأصل فى الشعب بتقادم عهده فى الثقافة ، وطول رياضته على التمدن . فالعرب لم يكونوا جميعاً كما يصورهم الأدب القديم جفاة الطباعُ بُدَاة الاجتماع ، وإنما كان منهم فى اليمن والحجاز والشام والعراق متحضرون لابسوا أرقى أُمم العالم بالتجارة منذ أُنْى سنة ؛ وكان لهم قبل الإسلام ثقافة أدبية ومدنية لغوية لم يكن من المعقول أن تظهرها فى التاريخ جفاة ؛ فإن تطور الأفراد والشعوب والأنظمة والعقائد تدريجي بطىء لا يبلغ كماله إلا حالاً على حال ودرجة بعد درجة . والحق أن الأخبار والآثار والعقل تتناصر كلها على إثبات حضارة عربية فى المدن الجاهلية . وإذا كان بدو الجزيرة هم الذين أنتجوا الشعر وفتحوا الفتوح ، فإن حضر الحجاز هم الذين حكموا الناس ونشروا المعرفة وأقاموا الحضارة

فرغ العرب من رسالتهم الدينية بانقضاء الفتوح . ولم يكد الأمر يستوثق لهم والنظام يستقر بهم وظلال الأمن ترفُ عليهم حتى أخذوا يبلغون العالم رسالتهم العلمية بذلك العزم الذى لا ينكل عن خطة ولا يقف دون غاية . وكان مهبط الوحي بتلك الرسالة بغداد ، لأنها البلد الأول الذى رُفِر عليه السلام وتدفق فيه الغنى واشتد به الخلط وتجمعت لديه شتى الوسائل . ومن خير هذه الوسائل التى حققت هذا الشرف للعراق أن علماء النساطرة الذين نُفوا إليه من الممالك الرومانية الشرقية لأسباب دينية ، كانوا قد أنشأوا فى ( الرها ) من بين النهرين مدرسة تنشر علوم اليونان والرومان ، ولما أغلقها الأمبراطور ( زينون الأوزريالى ) لأسباب دينية أيضاً ، لازدوا بأكناف بنى ساسان فلقوهم لقاء جيلاً ، وأقام لهم أنوشروان فى جنديسابور مدرسة وصلت ما انقطع من تلك الحركة . وكان الأمبراطور جستنيان يومئذ قد فتح باب الجور على أساتذة المدارس الأفلاطونية فى أثينا والاسكندرية فألجأهم للجلاء والشراد فما اعتصموا منه إلا بفارس . وأخذ هؤلاء ينقلون إلى السريانية والكلدانية كتب أرسطو وسقراط وجالينوس وإقليدس وأرخميدس وبطليموس ، فكان ما ترجموه من العلوم ومن

خرَّجوه من العلماء نواةً صالحة لهذه النهضة المباركة التي نهَّد لها الخلائف الأولون من بني العباس

كان أول من تلقى وحى هذه الرسالة الخليفة الثانى أبو جعفر المنصور ، فأنشأ المدارس للطب والشرية ، واستقدم جرجيس بن بختيشوع رأس أطباء جنديسابور ونفراً من السريان والفرس والهنود ، فترجموا له كتباً فى الطب والنجوم والأدب والمنطق . ثم حملها من بعده الرشيد فنفخ فيها من رُوحه ونشرها فى العالم برُوحه ، وترجم فى زمنه ما وجد من كتب الطب والكيمياء والفلك والجبر والنبات والحيوان . فلما تلقاها المأمون لم يبق من كتب العلوم والفنون والصناعة شئ فى العبرانية واليونانية والسريانية والفارسية والهندية إلا نقل إلى العربية . ولم يقف العرب عند الدرس فى هذه المترجمات ، وإنما أقبل بعضهم على تحصيل اليونانية واللاتينية ليرجعوا بهما إلى بعض تلك الأصول . وفى مكتبة الاسكوريال ما يثبت ذلك من قواميس عربية يونانية ، وأخرى عربية لاتينية ، قد ألَّفها العرب للعرب . ثم أقبل الناس فى الشرق والغرب على هذه العلوم يعالجونها بالشرح والتحليل حتى اجتازوا سراعاً دور التلمذة والتقليد ، إلى دور الابتكار والتجديد ؛ فهبوا ينشئون المدارس وقيّمون المراصد ويمحصون المسائل ويؤلّفون الرسائل ويؤسسون المكاتب ، وقد جروا فى ذلك إلى أبعد الغايات . ذكر ( بنيامين تدوليه ) أنه رأى فى الأسكندرية عام ١١٧٣ م عشرين مدرسة ، فما ظنكم ببغداد ودمشق والقاهرة وقرطبة وأشبيلية وطليلة وغرناطة وقد كان فيهن عدا العدد الوفّر من مدارس الثقافة العامة جامعات للثقافة الخاصة وما يتبعها من وسائل البحث كالمعامل والمراصد والمكاتب ؟

وإنكم كُتُكِبِرُون ما بذله العرب من الجهود الجبارة فى سبيل المدنية والعلم ، إذا قسمتموه بما خلقوه من البحوث وما ألّفوه من الكتب . فقد تناولوا أصول المعارف الإنسانية بالتقصى الدقيق والغوص العميق حتى فرَّعوها إلى ثلاثمائة علم أحصاها طاشكبرى زاده فى كتابه « مفتاح السعادة » . ثم استنزفوا الأيام فى

معاناة التأليف على صعوبة النسخ وكثرة المؤونة وقلة الجدوي ، فتركوا للعالم ذلك التراث الضخم الذى اشتملت عليه مكاتبهم فى الشرق والغرب . فقد ذكر (جيبون) فى كتابه عن الدولة الرومانية أنه كان فى طرابلس على عهد الفاطميين مكتبة تحتوى ثلاثة ملايين مجلد أحرقها الفرنج سنة ٥٠٢ هـ . وقال المقرئى إنه كان فى خزنة العزيز بالله الفاطمى مليون وستمائة ألف مجلد نزل بها ما نزل بمصر من الأحداث فأغرقت فى النيل ، أو ألقيت فى الصحراء ، تسنى عليها الريح حتى صارت تلالا عرفت بتلال الكتب ! وروى المقرئى أنه كان بخزانة الحكم الثانى بقرطبة أربعائة ألف مجلد منها أربعة وأربعون للفهرس ، وأبلغها الأستاذ جوستاف لبون إلى ستمائة ألف ، ولاحظ بهذه المناسبة أن شارل الحكيم الذى اعتلى عرش فرنسا سنة ١٣٦٤ ، أى بعد خلافة الحكم بأربعائة سنة ، لم يستطع أن يجمع فى المكتبة الأهلية بباريس حين أسسها إلا تسعمائة مجلد كتب ثلثها فى علوم الدين . ناهيك بالثمانين ألف مجلد التى دمرها ( كيمينيس ) فى ساحات غرناطة ، وبما أحرقه التتار فى بخارى وسمرقند ، وأغرقه هلاكو ببغداد عاصمة العلم والعالم فى ذلك العهد ! ويلوح لى أنه ليس فى ذلك كثير من المبالغة ، فإن فى المؤلفين من تبلغ تصانيفه بضع مئات ، وإن فى المؤلفات ما يقع فى عشرات المجلدات ؛ فلا بى عبيدة مائتا كتاب ، وللكندى واحد وثلاثون ومائتان ، وللرازى مائتان ، ولابن حزم أربعائة ، وللقاضى الفاضل مائة . وجاء فى نفح الطيب أن مؤلفات عبد الملك بن حبيب عالم الأندلس قد بلغت الألف . على أن توالى الفتن والحزن على العالم الإسلامى لم يبق للعصر الحديث من هذا الكنز المذخور والمجد المسطور إلا ثلاثين ألفاً وزعت على مكاتب العالم !

يزعم بعض المتعصبين من العلماء الأوربيين أن العرب إنما كانوا فى العلم حميلة على اليونان ونقلة عنهم ، فليس لهم أصالة فكرية ولا عقلية فلسفية . ولو لم يكن للعرب على زعمهم من الأثر إلا أنهم أنقذوا هذه الكتب من عدوان الأربعة ، وحفظوا تلك العلوم من طغيان الجهالة ، حتى أدوها صحيحة نقية إلى العصور الحديثة

لكان لهم بذلك وحده الفخر على الدهر ، والفضل على الحضارة . فكيف والواقع غير ما يدعون بشهادة المنصفين منهم ؟ فإن ملايين الكتب التي دمرتها بربرية أسلافهم في الغرب ، وأشباه أسلافهم في الشرق ، لم يكن ما نقل منها عن خوالى الأمم إلا بضعة مئات كانت أساساً لبناء باذخ ضخم شاده العرب ، ونواة لدوحة باسقة ظليلة رَوّاهَا وغذاها الإسلام . فالطب قد أخذوا أصوله عن أبقرات وجالينوس وبعض السريان والهنود ، ولكنهم نقوا هذه الأصول من الشعوذة ، وورقوها بالترتيب ، ونمّوها بالتجربة ، وانتقدوا مذاهب القدماء في تعليل بعض الأدوية ، واستحدثوا في التشخيص والعلاج نظريات وعمليات ووسائل أطبق الباحثون على أنها لم تعرف من قبلهم ، ولم تنسب إلى غيرهم ، ككشفهم علاج اليرقان والهيضة ، وأخذ المرضى بالفصد والتبريد والترطيب في الفالج والحُمى والقوة على غير ما ألف الأقدمون . فعل ذلك صاعد بن بشر ببغداد فنجح تديره فاقبدي به سائر الأطباء بعده . وهم أول من استعمل المُرَقَد في الطب ، والكاويات في الجراحة ، وصب الماء البارد لقطع النزيف . وقد فطنوا إلى عملية تفتيت الحصاة ، وعين أبو القاسم خلف بن عباس الزهراوى المعروف عند الفرنج (بالبوكاريس) موضع البضع لإخراجها ، وهو ما عينه متأخرو الجراحين من الفرنج . وأبو القاسم هذا هو الذى قال فيه الأستاذ هالير : « إن كتبه كانت المنهل العام الذى نهل منه جميع الجراحين بعد القرن الرابع عشر » ؛ وأبو بكر محمد بن زكريا الرازى أول من كتب فى أمراض الأطفال ، وألف فى الجدرى والحصبة ، واستعمل الكحول والحجامة فى الفالج . والرئيس أبو على بن سينا أمير الأطباء وجالينوس العرب كما يلقبه الفرنج وضع كتابه « القانون » ، فكان شريعة الطب فى العالم زهاء ستة قرون ، وكان عمدة التدريس فى جامعات فرنسا وإيطاليا ، ولم ينقطع تدريسه من جامعة مونبلييه إلا أواسط القرن التاسع عشر . وقد تعرض فيه بالتفصيل الدقيق إلى علم الصحة ، وقرر نظرية (الهجّمين) الرياضى ، وهى نظرية كان المظنون أنها من ثمرات العلم الحديث . ومن الأقوال المأثورة أن الطب كان معدوماً



فأحياء جالينوس ؛ وكان متفرقاً لجمعه الرازي ؛ وكان ناقصاً فأكمل ابن سينا ؛  
وإذا مضينا نذكر أمثلة مما جدد سائر الأطباء العرب كابن زهر وابن رشد وابن  
باجة وابن طفيل استبحر القول والثالث علينا تحديده وحصره . وفي كتاب طبقات  
الأطباء لابن أبي أصيبعة ، وتراجم الحكماء لابن القفطي ، وتاريخ الطب العربي  
للـكـنـز ، ما يتقع غلة المستزيد . وللعرب القدم الأولى واليد الطولى فى الصيدلة  
والكيمياء والنبات ، وهى فى رأيهم شعب من علم الطب أو لواحق به . فهم  
واضعوا أصول الصيدلة ، وأول من مارس تحضير العقاقير واستنباط الأدوية .  
كذلك هم أول من ألف فى الأقرباذين على هذا النمط ، وأقام حوانيت الصيدلة  
على هذا الوضع . وظل العرب معتمدين فى البيارستانات والصيدليات على أقرباذين  
وضعه سابور بن سهل فى منتصف القرن الثالث من الهجرة حتى نسخه أقرباذين  
ابن التاميد المتوفى سنة ٥٦٠ ببغداد . ولا تزال أسماء العقاقير التى أخذها الفرنج  
عن الشرق فى كتبهم على وضعها العربى المرتجل أو المنقول . ولا نزاع اليوم  
فى أن علم الكيمياء الصحيح إنما يؤرخ وجوده بمجهود العرب فيه . فإنهم فى سبيل  
العثور على الإكسير أو إنكاره هُذوا إلى عمليات أساسية ومركبات كيميائية  
كان لها الأثر الظاهر فى تأسيس هذا العلم . والفرنج يعترفون للعرب بأنهم عرفوا  
التقطير والترشيح والتصعيد والتذويب والتبلور والتكليس ، وأن جابر بن حيان  
وأخلافه قد استنبطوا طائفة من الأحماض التى تستعمل اليوم . كذلك برع العرب  
فى علم النبات وبخاصة ما يتصل منه بالطب ، فقد استفادوا مما كتبه ديسقوريدس  
وزادوا عليه ما وقفوا إليه من شتى الأنواع ومختلف الشكول . والعلماء لسان واحد  
فى أنه لم يأت بين ديسقوريدس اليونانى ولينيه السويدى المتوفى سنة ١٧٠٧ أطول  
باعاً ولا أوسع اطلاعاً فى هذا العلم من ابن البيطار المائتى ؛ فإنه درس كتاب  
ديسقوريدس ثم رحل إلى بلاد اليونان وأقصى ديار الروم فحقق أنواع النبات  
بنفسه ، واتصل ببعض من يعانون ذلك فاستعان بفهمهم على فهمه ، وأضاف عليهم  
إلى علمه . ثم عبر إلى المغرب فقام بمثل ذلك ، وطلب منابت العشب فى مصر

والشام فدرسها حق الدراسة ، ثم وضع بعد طول الدرس وسعة الخبرة كتابه الموسوم بجامع مفردات الأدوية والأغذية ، فكان أجمع الكتب في فنه ، ومرجع الأوربيين في موضوعه . ولا يقل عن ابن البيطار في التفوق والفضل معاصره ومؤازره رشيد الدين بن الصوري المتوفى سنة ٦٣٩ ، فقد بلغ من إتقانه أنه كان يخرج إلى الأودية والفلوات في درس النبات ومعه مصور قد استكمل آلته وأصباغه ، فيشاهد النبات ويحققه ويريه المصور في إبان نباته وفي وقت كماله ثم في حال ذراه وييسه ، فيعتبر لونه ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله ثم يصوره في كل طور من أطواره بالدقة . وذلك غاية ما بلغت الأمانة العلمية اليوم من الكمال . أما أثر العرب في العلوم الرياضية والطبيعية والفلكية فبحسبنا أن نشير إلى أنهم أول من نقل الأرقام الهندية إلى أوروبا ، وأول من استعمل الصفر في معناه المعروف ، وأن كلمة الجورتى اللاتينية مشتقة من اسم الخوارزمي محمد بن موسى المتوفى سنة ٢٢٠ هـ ، وأن الجبر باسمه العربي يكاد يكون علماً عربياً بعد أن وضع الخوارزمي كتابه في الجبر والمقابلة . وقد قال ( كاجورى ) في كتابه تاريخ الرياضيات : « إن العقل ليلكه الدهش حينما يقف على أعمال العرب في الجبر » . وفي مادة المثلثات من دائرة المعارف البريطانية أن العرب أول من أدخل المماس في عداد النسب المثلثية . وهم الذين استبدلوا الجيوب بالأوتار وطبقوا الجبر على الهندسة وحلوا المعادلات التكعيبية . وفي الفيزياء أو علم الطبيعة كشفوا قوانين لثقل الأجسام جامدها ومائعها ، وبحثوا في الجاذبية وقالوا بها . وكان أبو الحسن على بن اسماعيل الجوهري أول من وضع مبادئ الضوء وأوضح أسباب انعكاسه عن النجوم ، وأصلح الخطأ الشائع يومئذ من أن الأشعة تنشأ في العين ثم تمتد إلى المراتب . وتشهد دائرة المعارف البريطانية في مادة الضوء أن بحوث العرب فيه هدت العلماء إلى اختراع المنظار . وفضل العرب على الفلك من البيانات المسلمة ، فقد رصدوا الأفلاك ، وألفوا الأزياج ، وابتكروا آلات الرصد ، وصححوا أغلاط اليونان والهند ، وحسبوا الكسوف والخسوف ، ورصدوا الاعتدالين الربيعي

والخرنبي ، وقالوا باستدارة الأرض ودورانها على محورها . وذكر ( سكوت ) في كتابه المملكة الأندلسية أن عالماً من طليطلة رصد أربعاً وعشرين يوماً ليحقق أبعد نقطة في الشمس عن الأرض ، ولم يختلف حسابه في ذلك عن أدق المباحث الحديثة إلا بجزء من الثانية . ويقول ( كاجوري ) إن اكتشاف بعض الخلل في حركة القمر يرجع إلى أبي الوفاء الفلكي الزرجاني لا إلى تيخوبراهي . وقد عد ( لالاند ) الفلكي الفرنسي البتاني في العشرين فلكياً المشهورين في العالم كله . ولا تزال طائفة الاصطلاحات العربية في الفلك مستعملة في كتب الفرج كالسمت والنظير والمناخ والمقنطر والسموت فضلاً عن أسماء النجوم ، والعربي منها لا يقل عن النصف

وأما أثرهم في الفلسفة المدرسية فإن السكندی والقارابي وابن سينا في الشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد في الغرب ، قد توفروا على فلسفة اليونان بالدرس والشرح والتحصيل حتى جددوا دارسها وجلوا طامسها وكمّلوا ناقصها ووسموها بسمة الحرية والعبقرية والنضج . ولقد أثار ابن سينا بفكره الحر المنظم ، وعقله القوي المنطقي ، مسائل من العلم تشغل أذهان الباحثين اليوم . ووضع ابن طفيل قصته الفلسفية ( حي بن يقظان ) فأبان عن قوة نادرة في التفكير ، وموهبة عجيبة في التصوير ، واستيعاب منتج للأفلاطونية الحديثة . وقد نقل هذه القصة إلى اللاتينية ( إدوار بوكوك ) سنة ١٦٧١ فظهر أثرها سريعاً في قصة ( روبرتسون كروزوي ) . وشهد رينان لابن رشد في كتابه عنه « أنه أعظم فلاسفة القرون الوسطى ممن تبع أرسطو ونهج سبيل الحرية في الفكر والقول » ودخلت العالم المسيحي فلسفة ابن رشد وفلسفة أرسطو فكان الاعتراض عليهما شديداً والإعجاب بهما أشد . وكان اللاهوتيون في القرون الوسطى يعجبون بابن رشد وسعة علمه ودقة فهمه ونفاذ بصيرته ، ولكنهم كانوا يخشون أثر رأيه الجريء في العقائد . وتجدون ( دانتى ) في الملهاة القدسية *la divine comédie* قد جعل ابن رشد وابن سينا في المقام الذي جعل فيه عباقر الرجال من جهنم

تلك يا سادتي إشارات مبهمّة مجملة إلى جهود العرب في العلم وآثارهم في الفكر تجدون بيانها وتفصيلها في تاريخ هذه العلوم ، عرضتها بهذا الإجمال على سبيل المثال لنقول لأصحاب ذلك الرأى الظنين الأفين إن التجديد في العلم يستلزم الاستقصاء البالغ والتمثيل التام والفكر المستقل ، وإن العرب كما قال البارون (كارادثو) لم يكونوا نقلة للعلوم فحسب ، ولكنهم بذلوا الجهد في إصلاحها وتحقيقها ، وأفرغوا الوسع في بسطها وتطبيقها ، حتى أدوا أمانتها إلى العصر الحديث

\*\*\*

لم يشهد الشرق فاتحاً قبل العرب يفتح البلدان والأذهان ويستعمر الألسنة والأقنعة في وقت معاً . فاليونان والرومان غزوه بالسيف والحضارة والعلم ، ولبثوا الحقب الطوال يملكون لأنفسهم فيه ، ويطبعون آثارهم في أكثر نواحيه ، حتى إذا وهنت اليد القوية ، وأمكن من يده السلطانُ الغريب ، تنكرت المعارف وعفت الآثار . . .

وكان ما كان من مُلك ومن مَلِك ثم انقضي فكان القوم ما كانوا !  
ولكن العرب تدول دولتهم وتزول صولتهم ، ويُعمل الفاتح القشوم في رجالهم السيف ، وفي آثارهم النار ، حتى إذا ظن أنه ملك ، وأن عدوه هلك ، إذا بالعرب يقولون له في كل مكان وفي كل لسان : إنا هنا ! وإذا بالمغير المزهو يستسلم لهذه القوة الخفية ، فتحتل خواطره ومشاعره وكيانه ، ثم ينقلب على الرغم منه داعياً لخلافتها ناشراً لثقافتها ! فهل رأى التاريخ مثيلاً لهذه الأمة التي حكمت الناس ظاهرة ومضمرة ؟ وهل رأى التاريخ ضربياً لهذا الشعب الذي طبع قسماً كبيراً من الدنيا بطابعه منذ ثلاثة عشر قرناً ، ثم لا يزال هذا الطابع على رغم العوادي جليّ السمات واضح الدلالة ؟ فسلطان العرب على العالم قد زال منذ قرون ولكن ثقافتهم ما تنفك قائمة في الشرق الإسلامي حتى اليوم ! ومن الشبيه باللغو أن نفصل أثر هذه الثقافة في أفريقيا وآسيا ، فإن من خضع للعرب من شعوب هاتين القارتين قد انقطع ما بينهم وبين أسلافهم من صلات اللغة والأدب والعقائد

والتقاليد ، فأصبحوا لا يتكلمون ولا يفكرون ولا يعتقدون ولا يعيشون إلا بما للعرب من جميع ذلك . وذو الحيوية القوية منهم كالفرس استطاع بعد حين أن يجمع فلول لغته من يد البلى ثم يعيدها إلى الحياة بعد ما اقتبس لها من الألفاظ العربية ما يشارف الستين في كل مائة ، فضلا عن استمداده من العربية الروح والحرارة والبلاغة والخط . ومع ذلك ظل الفرس ومن فعل فعلهم يستعملون العربية إلى وقت قريب في التأليف والتعليم والأدب كما كان الأوربيون في القرون الوسطى يستعملون اللاتينية لمثل ذلك . على أن الثقافة العربية لم تقف في الشرق عند حدود الفتوح ، وإنما تجاوزتها إلى حدود الهند والصين على يد التجار من العرب ، والمهاجرين من الفرس ، والغازين من الترك والمغول ؛ فالعرب نقلوا في رحلاتهم التجارية طائفة كبيرة من المعارف إلى تلك البلاد ظنها الأوربيون فيما بعد أصيلة فيها . وقد ألح العلامة سديو الفرنسي صاحب كتاب تاريخ العرب في التدليل على هذا الرأي . والرياضي النابغ محمد بن أحمد البيروني المتوفى سنة ٤٣٠ نقل إلى الهند أثناء اتصاله الطويل بمحمود الغزنوي خلاصات قيمة من العلوم العربية نقلها الهنود إلى السنسكريتية في مثنوية من النظم . وكوبلاي خان المغولي أدخل في الصين طب العرب وبعض ما ألف من الكتب في بغداد والقاهرة . ثم أخذ الفلكي الصيني ( كوشيو كنج ) ازياج ابن يونس المصري من جمال الدين الفارسي ونشرها في بلاده

وبينا كان الشرق من أدناه إلى أقصاه مغموراً بما تشعه منائر بغداد والقاهرة من أضواء المدنية والعلم ، كان الغرب من بحره إلى محيطه يعمه في غياهب من الجهل الكثيف والبربرية الجموحة ، وكان حظه من الثقافة يومئذ ما تضمنه حصون الأمراء المتوحشين من بعض الكتب ، وما يعلمه بعض الرهبان المساكين من قشور العلم . وانقضي القرن التاسع والقرن العاشر للميلاد وأولئك الأمراء في قصورهم يتبجحون بالأمية ويرتعون في الدماء ، وهؤلاء الرهبان في ديورهم يحون الكتابة من روائع الكتب القديمة لينسخوا على صفحاتها المحوكة كتب الدين ،

حتى أزال الله الغشاوة عن بعض العيون فأروا من وراء هذا الظلام الداجي بقعة من المغرب تسطع فيها شمس المشرق ، فلما تبينوا أن البقعة هي جزء من أسبانيا ، وأن النور قبس من نور بغداد ، استيقظ في نفوسهم طموح الكمال الإنساني فطلبوا العلم فلم يجدوه إلا عند العرب . ففي سنة ١١٣٠ أنشئت في طليطلة مدرسة للترجمة تولاهم الأسقف ( ريموند ) ، وأخذت تنقل جلائل الأسفار العربية إلى اللاتينية وأعانهم على ذلك اليهود ، فبعثت هذه الترجمة في أوروبا الخادمة شعوراً لطيفاً وروحاً طيبة ، وتضافرت على هذا الجهود النبيل قواعد أخرى للترجمة طوال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر حتى يبلغ ما ترجموه من العربية يومئذ ثلثمائة كتاب أحصاها الدكتور ( لكلاك ) في كتابه تاريخ الطب العربي وأحصاها غيره أربعمائة . وكان أكثر ما ترجم في هذه العهود كتب الرازي وأبي القاسم الزهراوى وابن رشد وابن سينا وما نقل إلى العربية من اليونانية لجالينوس وأبقراط وأفلاطون وأرسطو وإقليدس الخ . . . وظلت هذه الكتب المنقولة منهاجاً للتعليم في جامعات أوروبا خمسة قرون أو ستة ، واحتفظ بعضها بقوته وقيمتها حتى القرن التاسع عشر ككتب ابن سينا في الطب مثلاً . وكان ابن رشد هو المهيمن المطلق على الفلسفة في جامعات فرنسا وإيطاليا وبأدو على الأخص ابتداء من القرن الثالث عشر . ولما أراد لويس الحادى عشر تنظيم التعليم سنة ١٤٧٣ أدخل في المنهج فلسفة ابن رشد وأرسطو . فلولاً وجود العرب في الأندلس وترجمة علومهم في صقلية والبندقية لما تهيأ للقرون الوسطى أن تغفر بكتاب من كتب اليونان ولا أثاراً من علم العرب ، ولما تيسر لطلاب العلم من الأوربيين أن يردوا مناهله الصافية في جامعات اشبيلية وقرطبة وطليطلة . قال المؤرخ الإنجليزى جورج ملر في كتابه فلسفة التاريخ : « إن مدارس العرب في أسبانيا كانت هي مصادر العلوم ، وكان الطلاب الأوربيون يهرعون إليها من كل قطر يتلقون فيها العلوم الطبيعية والرياضية وما وراء الطبيعة ، وكذلك أصبح جنوب إيطاليا منذ احتله العرب واسطة لنقل الثقافة إلى أوروبا . ومن ورد تلك

المناهل الراهب ( جربت ) الفرنسى ، فإنه بعد أن ثقف علوم اللاهوت فى ( أورياق ) مسقط رأسه جاب عقاب ( ألبيرانس ) والوادی الكبير حتى ورد اشبيلية ، فدرس فيها وفى قرطبة الرياضيات والفلك ثلاث سنين ، ثم ارتد إلى قومه ينشر فيهم نور الشرق وثقافة العرب فرموه بالسحر والكفر ، ولكنه ارتقى إلى سدة البابوية سنة ٩٩٩ باسم سلفستر الثانى . كذلك تخرج على علماء قرطبة ( شانجه ) ملك ليون واستوريا ، وأولع بعض أمراء إيطاليا بالعربية وعدوها لغة الأدب العالى ، وأوصى قومه الراهب ( روجر بيكون ) الانجليزى فى كتبه بتعلم اللغة العربية وقال : « إن الله يؤتى الحكمة من يشاء ، ولم يشأ أن يؤتيها اللاتين ، وإنما آتاها اليهود والإغريق والعرب » . وروى قولتير أن جميع ملوك الفرنج كانوا يتخذون أطباءهم من العرب واليهود . وذكر مثل ذلك ( جيبون ) فى الفصل الثانى والخمسين من كتابه تاريخ اضمحلال الدولة الرومانية وسقوطها ، وزاد عليه أن مدرسة ( سالرنو ) التى نشرت الطب فى إيطاليا وسائر أوروبا كانت غرس العبقريّة العربيّة . وقال الميسوليبرى libri : « أمح العرب من التاريخ تتأخر نهضة الآداب فى أورياقروناً طويلة » وتلك حقيقة لا ريب فيها ، فإن العرب كانوا الحلقة التى لا بد منها لصلّة المدينة القديمة بالمدينة الحديثة . فهم الذين وقفوا أوروبا على مخلفات اليونان وغير اليونان ، وهم الذين عاجلوا هذه العلوم بالتجربة والاختبار لا بالحفظ والتكرار ، حتى جلوا غامضها ونقدوا زائفها ورفعوا مباحثها على أساس من النظر الصحيح . وما لنا نحمل تبعه الكلام ونتعرض للنقض والإبرام وقد كفانا الأمر ثقافتهم ومنصفوهم ؟ قال المؤرخ الانجليزى ( ولز ) فى كتابه ملخص التاريخ : « هبّ العرب يظهرون ما خفى من مواهبهم فبهروا العالم بما أنوه من معجزات العلم ، وأصبح لهم السبق بعد اليونان فبعثوا كتبهم من مراقدها ، ونفخوا فيها من روحهم الحياة والقوة ، فجعلوا بذلك سلسلة العلوم متصلة الحلقات محكمة السرد لا يمسها انقطاع ولا وهن ، فإذا كان اليونان آباء الأبحاث العلمية المبنية على الصراحة والأمانة والوضوح والنقد ، فإن العرب مربوها ؛ وما جاءنا

العلم والمدنية إلا عن طريقهم لا عن طريق اللاتين » . وأنكر كاتب من الإنجليز فضل اليونان على العلم الحديث وعزاه كله إلى العرب قال : « إن العلم الحقيقي إنما دخل أوروبا عن طريق العرب لا عن طريق اليونان ، فإن الرومان أمة حربية ، واليونان أمة ذهنية ، وأما العرب فكانوا أمة علمية »

لبث الفرنج يا سادتي في طور التخرج والنقل حين أخذوا عن العرب أكثر مما لبث العرب في هذا الطور حينما أخذوا عن اليونان . فإن من اليسير أن نعد كثيراً من العرب قد بذوا أساتذتهم من اليونان قبل انقضاء قرن على الترجمة ، ولكن من المستحيل أن نعد من الفرنج مؤلفاً واحداً قبل القرن الخامس عشر كان يعمل شيئاً غير النقل عن العرب أو الجرى على أسلوب العرب . فروجر بيكون ، وليونار ديز ، وأرمان دفينوف ، وريمون لول ، وهرمان الدلاشي ، وميخائيل سكوت ، ويوحنا الاشبيلي ، وسان توما ، وألبير لجراند ، والفونس العاشر أمير قشتالة ، لم يكونوا غير تلاميذ للعرب أو نقله عنهم . قال مسيورنان : إن ألبير لجراند مدين بعلمه كله لابن سينا ، وسان توما مدين بفلسفته لابن رشد

اسمعوا يا سادتي ما يقول (بترارك) شاعر إيطاليا العظيم ينعي على قومه تخلفهم في مضمار العلم وقعودهم عن مجارة العرب — والشاعر من رجال القرن الرابع عشر فلا جرم أن شهادته حجة — قال في لهجة مرة من الإنكار والتعجب :

« ماذا ! ماذا ! أبعد ديموستين يستطيع شيشرون أن يكون خطيباً ، وبعد هوميروس يستطيع فرجيل أن يكون شاعراً ، وبعد العرب لا يستطيع أحد أن يكتب ؟ لقد ساوينا الاغريق غالباً وشأوناهم حيناً ، وإذا شأونا الاغريق فقل شأونا جميع الأمم ولكن ما عدا العرب ! يا للجنون ! يا للضلال يا لعبقرية إيطاليا الراقدة أو الخامدة !! »

\*\*\*

هذه يا سادتي صفحة واحدة من صفحات الثقافة العربية تعب فيها الإيجاز وضاق عنها الوقت . ظهر فيها أثرها العلمي العالمي على عموميتها وإجماله ناصع البيان



مشرق الدلالة ، وتراءى من خلالها ذهن العربي ساطع العبقرية باهر الجلالة ، فهل من الاخلاص للانسانية والمدنية أن نترك هذا التراث الفكرى العجيب يذهب ضحية لخطأ الحكم فى الماضى وسوء الفهم فى الحاضر ؟ إن الثقافة اليونانية وهى أقدم من العربية لا تزال تُستغل ، وإن الأدب الأوروبى ليستمد من روحها قوة ومن قديمها جدة ، وإن ثقافة العرب وهى عصارة أذهان الشعوب وخلاصة أديان الشرق لحرية أن تبعث فى آدابنا القوة ، وفى أخلاقنا الفتوة ، وفى نهضتنا الطموح والحركة . على أن هناك صفحات ناصعات من هذه الثقافة فى الخلق والأدب والفن سنجعلها موضوع محاضرة أخرى فى فرصة أخرى ...

### بعض مصادر المحاضرة

- حضارة العرب : لجستاف لوبون ( بالفرنسية )
- تاريخ العرب : لسيدىو ( بالعربية )
- مفكرى الاسلام : لكاردفو ( بالفرنسية )
- تاريخ الرياضيات : لكاجورى ( بالانجليزية )
- ثم جميع الكتب التى ذكرت فى المحاضرة



القسم الثاني

المقالات

# الأدب العربي

أدبنا العربي على سعته وجماله فوضى : فلا حدوده مرسومة ، ولا مناهجه معلومة ، ولا قواعده ثابتة . فنحوه أصداء مختلطة مبهمة للهجات القبائل الجاهلية لا يكاد يتفق علي وجه من وجوه الإعراب ، ولا يطرّد في مذهب من مذاهب القول ، حتى ليوشك أن يكون كل كلام صواباً وكل كلام خطأ ؛ وبلاغته مسائل اجتهدية ، وقضايا جدلية ، ونكات لفظية ، لا تحوّر إلى فن ولا تكشف عن غاية ، كأنها وضعت لكل شيء غير الشعر والكتابة ! ومذاهبه مطموسة الأعلام دراسة الرسوم لا تدرى أين تبتدىء ولا أين تنتهى ؛ فالكاتب يسلك إلى غايته السبيل بعد السبيل ، وهو يظن نفسه على الجادة الأولى ! وربما وجدت في المقال الواحد ازدواج ابن المقفع ، وفقرات الجاحظ ، وسجعات ابن العميد ، ونكات القاضي الفاضل ، وترسل ابن خلدون ! ذلك لأن الأدب العربي لم يكن أدب أمة واحدة ، ولا مظهر ثقافة واحدة ، ولا محصول لسان واحد ، وإنما هو مجموعة من الأخيلة والتصورات والمعتقدات التي امتزجت بامتزاج الأمم الإسلامية في شباب الدولة العباسية ، فهو أشبه بالبحر لكل نهر فيه مصب ، ولكل ملاح فيه طريق ، وفي كل ناحية منه تيار ؛ ثم هو من بعد مجتمع اللؤلؤ والمرجان ، ومستودع الحجار والحجر . على أن الدهر ما لبث أن نظر إلى هذا البحر العجيب الهادر فجفت روافده ونضبت موارده وجزر مأوه ، حتى ارتد إلى مثل الغدير الآسن يطن على متنه البعوض ، وتنق على حافتيه الضفادع . انحسرت ظلال الأدب العربي قبل أن تُعبّد طرقه ، وتمحص قواعده ، ويكمل نقصه ، وطمّت سيول العجمة على ما بذر عبد القاهر وابن الأثير فاعتاقته عن النماء والتفرع ، وأخذت الألسنة العيبة تتحرك في هذا التراث المضاع بالهراء والهذر فغفوا طرائقه ، وشوهوا حقائقه ، ثم

ألقوه بين أيدينا جثة يتردد فيها ذماء ، وصورة لا يحول فيها رونق ولا ماء ، فنظرنا فيه فإذا هو مسيخ الخلق منكر الطلعة ، لا إلى القديم ولا إلى الجديد . فوقفنا منه موقف الأثرى من حلل فرعون يحيص جوانبها لتتظّر لا لتلمس ، وتؤثر لا لتلبس ، وأخذنا نجدد هذا الأدب البالى بالشرح والتلخيص والدرس دون أن ندعم أساسه الواهى ، ولا أن نرفع بناءه المنقضى . فما برحنا نعتمد في البلاغة على تقسيم القدماء وتعليمهم ، ونقصرها على تعليلهم وتمثيلهم ، فنعزواهم دواعى التقديم والتأخير والحذف والذكر مثلاً إلى نحو ما قالوه من تعجيل الإساءة أو المسرة ، والتسجيل على السامع ، وصون اللسان عن ذكره ؛ ونقول في التشبيه إن الثريا كعنقود العنب المنور ؛ وفي الاستعارة رأيت أسداً في الجمام أو على فرس ؛ وفي الكناية : زيد كثير الرماد أو جبان الكلب أو مهزول الفصيل ؛ ونقرض الشعر على النمط القديم من الوزن والقافية والأسلوب والغرض ، كأن لم نسمع إلى اليوم بالشعر القصصي والتمثلي ؛ ونصرف النثر في تدييج الفصول وإنشاء الرسائل ، والغرب يمحطنا كل بريد فنوناً شتى من القصص الرفيع يعالج فيه كتابه مشا كل الحياة ومسائل اليوم !

لقد اختلفت مذاهب الكلام ، وتعددت أغراض الكتابة ، وتنوعت فنون الإنشاء ، ورأى شبابنا في الأدب الغربى صوراً حقيقية حية لما يحول في نفوسهم ويتنزى في رؤوسهم من الهوى والأمل والفكر ، فأقبلوا عليه ظمأً مهطعين ينهلون العذب الروى من حياضه ، ويقتطفون الحلوى الجنى من رياضه ، وتركوا أدبنا الصناعى التقليدى المتشابه يذوى على ألسنة المحافظين وأقلام الجامدين من بقايا العهد القديم . فالحال إذن تنادى بإعادة النظر في علوم الأدب وفنون الإنشاء ، فيصلح منها الفاسد ، ويتم الناقص ، ويفصل الجمل ، فتتسع لأغراض الحياة ومقتضيات الحضارة ومطالب العصر . ويقيننا أن أقدر الناس على الاضطلاع بهذا العبء الخطير هم أساتذة الجامعة لما تهيأ لهم من وسائل الدرس ، وحرية البحث ، وقوة الأثر . أما أساتذة المدارس الثانوية فذلك مما يفوت مبلغ عملهم ، ولا

يقع في حباله أملهم ، ما داموا يسرون في طريق مسدود ومنهاج محدود وكتاب مقرر ، وما داموا يصطنعون في تعليم الأدب هذه الطرق القديمة العقيمة التي تفصل القواعد عن الإنشاء ، فتجعل منهما فنين مستقلين لا يتصلان ولا يتقاربان ، ويُنصَحُ لهم أن يكون لكل منهما إخصائيون على حسب استعدادهم واجتهادهم كأن القواعد وضعت لغير الإنشاء ، وكأن الإنشاء يقوم على غير قواعد ! حتى كان من ذلك أن عاف الطلاب فنون اللسان ، وسثموا مصطلحات البيان ، وقال بعضهم لبعض : ما معنى أن نحفظ أن «قضايا» أصلها قضاي ، وقعت الياء بعد ألف زائدة قلبت همزة فصارت قضاي ، ثم فتحت الهمزة للتخفيف فصارت قضاءى ، تحركت الياء وفتحت ما قبلها قلبت ألفا فصارت قضاء ، فاجتمع شبه ثلاثة ألفات قلبت الهمزة ياء فصارت قضايا ؟ أو أن نقول في نحو «أصلبكم في جذوع النخل» شبه مطلق الارتباطين مستعمل ومستعمل عليه ، بمطلق الارتباط بين ظرف ومظروف فيه ، بجامع التمكن في كل ، ثم سرى التشبيه من الكليين للجزئيات ، واستعير جزئى من جزئيات المشبه به لجزئى من جزئيات المشبه على طريق الاستعارة التصريحية التبعية ؟ ما معنى أن نحفظ ذلك وشبهه ، ونحن لا نجيد التفكير ولا نحسن التعبير ولا ندرك العلاقة بين هذا وبين الكتابة ، فقد درجنا وسبيل العلم أن يقترح الموضوع ويبسط الفكرة ، وسيلنا نحن أن نختزل ما يقول بألفاظ متنافرة ، وجمل متناكرة وسياق مضطرب ، وأسلوب مهلهل ؟ !!

لا جرم أن قد آن لمعلمي البيان أن يصيخوا إلى هذا الهمس الساخر والانكار الحق ، فيوقعوا بين موروث البلاغة ومستحدث الأساليب ، ويؤلفوا بين ذوق الأسلاف وذوق الأخلاف ، ويوسعوا نطاق الفن الكتابي ليشمل الملحمة والقصة والرواية . فإن الأدب أصبح اليوم شعبياً فيه لكل نمط نصيب ، ولكل غرض سهم ، ولكل غاية مسلك . وما مثل الذين يحاولون أن يحصروا فنون الأدب في حدود القدماء ، ولا يستذيق لهم الشعر إلا في مسثوم المدح والثناء ، إلا كمثل الذين يحاولون أن يحصروا السيل الجحاف في المغيض الضحل ؛ ويتلهون بفقايع الماء عن المنطاد السَّبوح !

## آفة اللغة هذا النحو... (\*)

أذكر أن الطالب الناشئ، كان يدخل الأزهر فيجد أول ما يقرأ من كتب النحو شرح الكفراوي على متن الأجرومية . وهذا الكتاب شديد الكلف بالأعراب ، يأخذ به المبتدئ أخذاً عنيفاً قبل أن يعلمه كلمة واحدة من أقسام الكلام ووجوه النحو . يفتحه الصبي المسكين فلا يكاد يقول ( بسم الله الرحمن الرحيم ) حتى يصيح به الشارح أو المقرر أن انتظر حتى أعرب لك البسمة ! وهنا يسمع لأول مرة بحرف الجر الأصلي والزائد ، ويعلم بطريقة حسابية أن له في البسمة تسعة أوجه نشأت من رفع الرحمن ونصبه وجره ، مضروبة في رفع الرحيم ونصبه وجره ، ثم يمضي العرب فيه إعراب هذه الأوجه بالتخريج العجيب والحيلة البارة حتى تقف قدرته عند وجهين لا يجد لهما مطلقاً ولا مأنى فيمنعهما ، وهما جر الرحيم مع رفع الرحمن أو نصبه ؛ ثم يخشى بعد ذلك الجهد أن يعبث النسيان الساخر بهذه الدقائق الغالية فيسجلها في هذين البيتين وهما :

إن يُنصَبَ الرحمن أو يرتعَا      فالجر في الرحيم قطعاً منعاً  
وأن يجر فأجز في الثاني      ثلاثة الأوجه خذ بياني !

يأخذ الطالب هذا (البيان) على العين والرأس ، ثم يخطو خطوة فتقع عينه على العنوان الأول في الكتاب وهو ( باب الإعراب ) ! وهنا يقول له الشارح : قل بابُ الأعراب بالرفع ، أو بابُ الأعراب بالنصب ، أو باب الأعراب بالجر ، فلن تعدو وجه الصواب في أى حالة ! ! فالرفع على أن ( باب ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره : هذا باب الأعراب ، أو على أنه مبتدأ والخبر محذوف تقديره : باب الأعراب هذا محله ؛ والنصب على أنه مفعول به لفعل محذوف تقديره : أقرأ باب

الاعراب ؛ وأما الجر فعلى أنه مجرور بحرف جر محذوف تقديره : أنظر في باب الاعراب !! ثم يصعد الطالب في معارج النحو على كتاب من هذا الطراز بعد كتاب حتى يتسنى ذروته ، وليس في ذهنه مذهب صحيح ولا قاعدة سليمة . وماذا تنتظر من مثل هذا الخلط غير إفساد الذوق وإضعاف السليقة وطبع القرائح على هذا القرار من التفكير العاثر والتقدير الهزيل ؟

جنى هذا النحو القوضى على الناشئين في معاهده فعمى عليهم وجوه الأدب ، ثم فتح لهم من الجدل اللفظي والتخريج اللغوي أودية وشعاباً يقصر دون غايتها الطرف . فعندهم كل صواب يمكن أن يخطأ ، وكل خطأ يمكن أن يصوب ، وكل كلام على أى صورة يجب أن يفسر أو يؤول ! أخرق القواعد ، وأقلب الأوضاع ، وانطق اللفظ على أى حركة ، واستعمله فى أى معنى ، فإنك واجد ولا شك من هؤلاء من يلتمس لك وجهاً من وجوه ( البسمة ) السبعة ، أو مخرجاً من مخارج ( باب الاعراب ) الثلاثة !

عرفت أيام الطلب شيخاً قد ابتلى بهذه الشعوذة ، فحشا جسمه بهذا العبث النحوى حتى ليرشحه من جلده ، ويرعفه من أنفه ، ثم يتكلم فيتعمد للحن القبيح ، فإذا أنكر عليه منكر انفجر عن هذا الهوس فذكر لكل خطأ وجهاً ، ولكل وجه علة ، ثم يقول فى تفهيق وزهو : « لولا الحذف والتقدير ، لفهم النحو الحمير » وسمعت أن شيخاً ضعيف البصر ممن يسوغ فى فهمهم كل كلام قرأ قول الرسول ( ص ) « المؤمن كيس فطن » فصحفها : المؤمن كيس قطن ! وراج يحملها على التشبيه فيقول : معناه أن المؤمن أبيض القلب كالقطن ! وزعموا أن شيخاً كبيراً كان يفسر كتاب الله وهو لا يحفظه ، فرأى قوله تعالى : « إذ يبايعونك تحت الشجرة » فقرأها : أذنباً يعونك ... وكتب فى تعليلها وتأويلها أربع صفحات من القطع الكبير بالحرف الصغير !! . . . وحدثوا أن ممتحناً من هذا النمط كتب فى ورقة طالب راسب : « لا يصلح » ثم ظهر لأمر خارج عن إرادته أنه ناجح ، فكتب تحت هذه الجملة : « قولى لا يصلح ، صوابه يصلح



ولا زائدة » والأحاديث مستفيضة عن نكبوها بهذه الدراسة دون أن يكون لهم من المنطق ضابط ولا من الطبع دليل

\*\*\*

إن ما نجده في النحو العربي من التناقض والشذوذ وتعدد الأوجه وتباين المذاهب إنما هو أثر لاختلاف اللهجات في القبائل ، فقد كان رواة اللغة يرودون البادية ويشاهدون الأعراب ، فيدونون كلمة من هنا وكلمة من هناك ، فاجتمع لهم بذلك المترادفات ، والأضداد ، وتعدد الجوع والصيغ للفظ ، واختلاف المنطق في الكلمة ، والنحاة مضطرون إلى أن يمتطوا قواعدهم حتى تشمل هذه اللحن ، وتستوعب تلك اللغات ، فأغرقوا القواعد في الشواذ ، وأفسدوا الأحكام بالاستثناء ، حتى ندر أن تستقيم لهم قاعدة أو يطرد عندهم قياس . وزاد في هذه البلبلة أن أسرف أعاجم النحاة في التحليلات الفاسدة والتقديرية الباردة ، منذ نهج لهم ذلك النهج ابن أبي اسحق الحضرمي ، فجعلوا النحو ضرباً من الرياضة الذهنية والقضايا الجدلية التي لا يصلحها باللغة سبب ، ولا يقوم عليها فن ولا أدب

ليس من شك في أن دراسة النحو على هذا الشكل تفيد في بحث اللهجات في اللغة ، ودرس القراءات في القرآن ، ولكن دراسته لضبط اللغة وتقويم اللسان أمر مشكوك فيه كل الشك . نحن اليوم وقبل اليوم إنما نستعمل لغة واحدة ، ونلهج في الفصح لهجة واحدة ، فلماذا لا نجرد من النحو القواعد الثابتة التي تحفظ هذه اللغة ، وتقوّم تلك اللهجة ، وندع ذلك الطم والرم لمؤرخي الأدب وفقهاء اللغة وطلاب القديم ، على ألا يطبقوه على الحاضر ، ولا يستعملوه في النقد ، وإنما يلحقونه بتلك اللغات البائدة التي خلق لها وتأثر بها ، فيكون هو وهى في ذمة التاريخ وفي خدمة التاريخ ؟

لقد صنعت المدارس المدنية شيئاً<sup>(١)</sup> من ذلك ، فنجحت بعض النجاح في

---

(١) نقول ( شيئاً ) لأن الكتب المدرسية لا يزال فيها أمثال الاسم الواقع بعد لاسميا وتابع النادى والوجوه الخمة في النادى المضاف إلى ياء التكلم !

تجريد « نحو » عام يكاد يسير في وجه واحد ، ولذلك لا تجد المتخرجين فيها يتقارعون في النقد بالنحو القديم ، ويقصرون المناظرة على هذا الجدل العقيم . ولكن فريقاً ضئيل الشأن من بقايا الثقافة القديمة في مصر والعراق ، لا يزالون يظنون انا مجبرون على إخضاع ألسنتنا وأقلامنا لتلك اللهجات البالية ، فيقعدهم تخلف الذهن وضعف الملكة وكلال الذوق عند هذه البقايا الأثرية ينبشون عنها قبور البلى ، ثم ينثرونها كالشوك في طريق الأدباء الموهوبين ويتبجحون بأن هذا اللغو هو اللغة !

يقرأون الكتاب القيم للعالم الباحث ، أو للأديب المجدد ، فيعمون عن خطر البحث في نفسه ، ومجهود الباحث في بحثه ، ولا يرون إلحافاً وقع مكان حرف ، أو جمعاً لم يجدوه في كتب الصرف ! لا نريد أن نسمي الأسماء ، ولا أن نضرب الأمثال ، فحسب الشذوذ أن يدل على نفسه ؛ وحسبنا أن نهيب بالعلماء والأدباء أن يشذبوا هذه الزوائد من لغتنا لتقوى ، وينحوا هذه الطفيليات عن أدبنا لينتفش



# ما لشوقي وما عليه(\*)

شوق ، شعره ، تقليده ، تجديده ، نثره ، جملة الرأى فيه

سوقي :

أغلق مصراعاً الزمن على مروج عبقر بعد التنبي فلم يرفع رتاجهما عن عرائس الشعر فيه إلا لشوق . . . ذلك مُجماع الرأى فى شاعرنا النابغ مهما تشعب البحث وتصعب النقد واختلف الحديث . ولقد كلفتنى « السياسة الأسبوعية » خطة شديدة إذ حملتنى على أن أفصل هذا الإجمال فى حدود « المختصر الوافى » فإن نفسية شوق متغايرة الأصول متشاحنة الفروع متعددة الألوان متباينة الثمر ، كأنما صيغ مزاجه الشعرى من نفس كل شاعر بعد أن نفذت طينة الشعراء من يد الصانع !! كالذى زعمه الهنود القدماء فى خلق المرأة من أن إلههم « توشترى » فكر فى تصويرها بعد أن أنفق مادة الخلق فى تكوين العالم وصياغة الرجل ، فجهد جهده فى التماس الحيلة إلى ذلك حتى اهتدى إلى أن يجعلها شيئاً من كل شيء ، فصاغها من استدارة البدر ، ونضارة الزهر ، ولطافة النسيم ، ورشاقة الغصن ، ودموع الغمام ، وهديل الحمام ، ولحظات الشادن ، وقسوة الأسد ، وبهجة الطاووس ، والتواء الأفعى ، ثم قدمها إلى الرجل فكانت سحراً لناظره ، وفتنة لخاطر ، وحيرة لنفسه ، ومادة لدرسه

ولد شوقي من سلالة تركية ، ودرج فى بيئة مصرية ، ونشأ على العقيدة الإسلامية الصريحة ، وغدّى بلباب الغربية المحض ، وثقف العلوم على النمط الأوروبى الحديث ، وتأثر بالأداب المسيحية فى ثقافته الفرنسية ، ثم تقلب منذ حدثه فى أحضان الأرستقراطية ، وهو يشهد الآن فى فجر مشيبه صباح

---

(\*) نمرت فى السياسة الأسبوعية فى العدد الخامس بمهرجان شوقي إبريل سنة ١٩٢٧

الديمقراطية ، ثم طوّف في أقطار الغرب يلطف حسه بجماله ونضارته ، ويثقف نفسه بمدنيتها وحضارته . فعمل في تكوينه كما ترى عواملٌ عدة جعلت منه صورة متسقة من شتي الخلق ، وجملة مؤتلفة من مختلف الطباع ، وطاقة موقنة من أشات الزهر . فهو عربي في أندلسياته ، مصري في فرعونياته ، تركي في حماسياته ، مسلم في عقيدته وإيمانه ، مسيحي في روحيته ووجدانه ، شرقي في ميوله ونزعاته ، غربي في أخيلته وتصوراته ، قديم في محافظته وتقليده ، عصري في توثبه وتجديده ؛ وهو نواسي في مرحه ولهوه ، بحترى في ديباجته وزهوه ، متبني في دقة معناه وغموض عبارته ، معري في مرارة نقده وبعد إشارته . وعلى الجملة فيه من كل جنس ميزته ومن كل شاعر مزيته ، ولكن هناك روحاً واحدة تلبس هذا الجسم الخليط المركب فتطبعه بطابع خاص ، وتظهره في وجود مستقل ، وتجريه على سنن واضح ! تلك الروح الجميلة النبيلة القوية هي ما نسميه ( شوقي ! )

### شعره :

أبلغ ما يوصف به شعر شوقي ، هو وصف شوقي لشعر شكسبير في قوله :

شعر من النسق العالى يؤيده من جانب الله إلهام وإيحاء  
من كل بيت كبيت الدهر ، مسكنه حقيقة من خيال الشعر عذراء  
وكل معنى كعيني في محاسنه جاءت به من بنات الشعر عذراء

ينقله عن طبع دافق وحس صادق وذوق سليم وروح قوى ، فيأتى به مطرد السلك بحكم السبك كمنصور الزهر وأفواف الوشي ، لا يشوبه ضعف ولا لغو ولا تجوّز ولا قلق ؛ جلّاه في خاطره حكماً ، وصقله على لسانه نغماً ، وأرسله في الناس إرسال اللحن القدسي يتغلغل في الصدور ويتخلل أجزاء الأفتدة ، حاملاً في مطاويه معنى الحياة وروح الأمل ونشوة الطرب ونور اليقين « لرجال اليوم » و « شباب الغد » و « معلمى النشء » وللنساء والعالم والزهاد والمجان ، ومن صرهم البؤس ؛ أو فجهم الموت ، أو خبلهم الهوى ، فيجد كل منهم فيه صورة

نفسه ويغذاء روحه وجلاء همه ؛ وهو من هذه الناحية أشبه بأبى الطيب : تصرف بين الناس فلا بس أولياءهم وتخلل دماءهم ، حتى عرف كيف يصف طبائعهم ويصور منازعهم ويستثير كوامن الخير في نفوسهم ، ويستل سخائم الشر من صدورهم . وهو مثله في إرسال البيت النادر والمثل السائر والحكمة العالية ، مستخلصاً ذلك مما يسوق من معانى المدح أو الوصف أو الرثاء دون أن يتوخاه أو يقصد إليه . وهو كذلك مثله في أن يبتغى يفيض بالمعنى البعيد المبتكر فيضاً يغرق فيه الذهن أحياناً فلا يصل إلى قاع ولا يرسى إلى ساحل ؛ ثم تتناول غرضه الأفكار بالتعليل والتأويل وهو فارغ القلب من ذلك يقول مع المتنبي :

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جرّاه ويختصم  
وذلك لما تميز به الرجلان من لطف التخيل وعمق الفكر وإثارة المعنى ،  
وهيئات أن يحصر السيول المفعمة حاجز ، أو يصور المعانى الملهمة لفظ  
أما معانيه فكثيرها مخلوق لم يمثّل في غير خاطره ، وقليلها مطروق نفخ فيه  
من روحه وخلع عليه من وشيه فسمّا به إلى حر الكلام ومبتكره

اقرأ قصائده : (أبو الهول) و (عبرة الدهر) و (ملكة النحل) و (الطيران)  
و (ذكرى كرنارثون) و (الأندلس الجديدة) و (الشباب المنتحر) و (تحية  
الاستقلال) و (على سفح الأهرام) و (توت عنخ آمون) تركيف يعلو الشاعر  
إلى مقام الإلهام ، ويهبط إلى مدب السرائر ، ويهتك بذهنه سجوف البلى عن  
دفائن الزمن ، ويهيم بروحه القوى على العروش والجيوش والأمم ، فيكون أقوى  
من السلطان ، وأحكم من الدهر ، وأنفذ من القدر !

وأما كؤوس هذا الرحيق السلسل ، وأوتار هذا الشدو المطرب ، وألفاظ  
هذه المعاني الرائعة ، فأتماط من القول تختلف مادة وصنعاً باختلاف المواقف ، فله  
في الغزل والوصف رقة مهيّار والبحترى ، وفي الحماسة والمدح نخامة أبى فراس  
والرضى ، وفي الأدب والحكمة دقة أبى تمام وتعقيد المتنبي ؛ وله من وراء ذلك  
عبقريات عليها رونق طبعه ، وسمّة ظرفه ، وعذوبة روحه ، تجدها في مثل قوله

« ناشئ في الورد من أيامه » مثلاً

وقد يُعنى طبعه أحياناً فيرسل الشعر كما يحىء من غير تنوق فيه ولا تنقيح له  
فيأتي بما لا يتفق مع فضله ، وتلك صفة تكاد تلزم المكثرين ومن يُقترح عليهم  
القول في موضوعات لا يحيش لهم بها صدر ، ولا تدفعهم إليها عاطفة

قلبه :

شوقي محافظ في دينه ولغته وفنه ، فهو كثير التردد لأسماء الأنبياء والخلفاء  
والكتب المنزلة والأماكن المقدسة لبساطة دينه وقوة يقينه ، مؤثر لقوالب  
الفحول من شعراء العباسيين لطول النظر في أشعارهم ، ومُضَيِّه منذ انتشي على  
آثارهم ؛ فهو يكثر النظم في البحور الطويلة ، ويتوخى التراكيب الجزلة ،  
ولا يتخرج أحياناً من الكلمة الغريبة ، وقلمه ينظم في الأوزان المستحدثة  
كالموشح ، أو يُنَوِّع القافية في القصيدة مهما امتد به النفس . وقد جرت هذه  
الحفاظة إلى المعارضة ، وهي ضرب من التقليد في الشكل إن لم يكن في الموضوع ،  
فتجد له في مدح الرسول ( ص ) بردة وهمزية كالأبوصيري ، وفي الشوق والحنين  
نونية كنونية ابن زيدون ، وفي ذكرى السلف ووصف الطلول سينية كسينية  
البحترى ، وفي الغزل دالية كدالية الحصرى ، وفي النفس عينية كعينية ابن سينا

على أن هذا النوع من التقليد قد يحتمل من أمثال شوقي ، إذ يضيف إلى  
هذه البدائع الخالدة بدائع لا تقل عنها رصانة ولا زكاة ولا طلاوة ؛ أما التقليد  
المعيب الذى كنا نربأ بشاعر العربية القذ عنه ، فهو الابتداء بذلك الغزل  
المكذوب على نحو ما كان يصنع البحترى وأمثاله في قصائد لا يصل موضوعها  
بهذا النسب الزور إلا تلك الصلة اللفظية الصناعية وهي **التملص** ! إقرأ قصيدته  
في ( مشروع ملتر ) وقصيدته في حفلة الطلبة يتولك الدهش من أن تراه يفتتح  
بالغزل موضوعين جديين لا محمل فيهما للنسب ولا مجال بهما للصبابة ! ففي مطلع  
الأولى يقول . . . :

اثن عنان القلب واسلم به      من ررب الرمل ومن سرّبه  
ومن ثنى الغيد عن بانه      مرتجة الأرداف عن كُثبه  
طباؤه المنكسرات القُلبا      يغلبن ذا اللب على لبه  
إلى أن يتخلص بقوله عن قلبه :

حملته في الحب ما لم يكن      ليحمل الحب على قلبه  
ما خف إلا للهوي والعلّا      أو لجلال الوفد في ركبـه

وفي مطلع الثانية يقول :

بأبي وروحي الناعمات الغيدا      الباسمات عن اليتيم نضيدا  
الرانيات بكل أحور فاتن      يذر الخلىّ من القلوب عميدا  
أقبلن في ذهب الأصيل ووشيه      ملء الفلاثل لؤلؤاً وفريدا  
حوت الجمال فلو ذهبت تزیده      في الوهم حسناً ما استطعت مزيدا  
إلى أن يتخلص من هذه الغادة بقوله :

لو كنت «سعدا» مطلق السجناء لم      تطلق لساحر طرفها مصفودا  
فهذا الضرب من الكلام كان له في عقول المتقدمين مساعه و بلاغه لتغلب  
الشهوة عليهم ، وتحكم العادة فيهم ، ونظرهم إلى أبيات القصيدة مستقلة لا ينظمها  
سلك ولا تربطها علاقة . أما اليوم فقد غلب على الناس النظر الفلسفي وتغيرت  
آراؤهم في الأدب ، وأصبحوا ينظرون إلى القصيدة نظرهم إلى الكائن الحى  
تساعد أعضاؤه وتتساق أجزاؤه لأداء غرض معين

نجديره :

أطوار الشعر ثلاثة كأطوار الناس والشعوب ، وهى الغناء فى طفولة الأمة ،  
والقصص الحاسي فى شبابها ، والتمثيل فى كهولتها . فى الأول يتغنى الشاعر  
بما يحلم به ويتخيله ، وفى الثانى يقص ما يسمعه ويعمله ، وفى الثالث يصور

ما يلحظه ويتمثله ؛ ومنبع الأغاني الوهم والخيال ، ومنبع الحماسة العظيمة والجلال ،  
ومنبع التمثيل الحقيقة والواقع

ولم يمر الشعر بهذه الأطوار الثلاثة مدفوعاً بقوة السليقة جارياً على سنن  
الطبيعة إلا عند الإغريق لأسباب فطرية وإقليمية لا محل لذكرها الآن . أما  
عند الرومان ومن خلفهم من الأمم اللاتينية فلم تتم للشعر هذه الأطوار إلا بتقليد  
اليونان والأخذ عنهم . والشعر العربي ظل واقعاً عند الطور الأول لا يتعداه بالرغم  
من انتشاره وازدهاره في الأصقاع المختلفة مدى هذه القرون الطويلة . أما في  
الجاهلية ، فلعدم استعداد العرب لنظم الملاحم بالفطرة ، ولأن طبيعة أرضهم وبساطة  
دينهم وضيق خيالهم وكثرة ترحالهم منعهم إقامة المعابد ونصب التماثيل ، فحرمتهم  
كثرة الأساطير وهي من أغزر ينابيع الشعر القصصي . وأما في الإسلام ، فلبقاء  
النقص الطبيعي في شاعرية العرب ، ولموت العصبية في نفوس المسامين ، وحلول  
الرابطة الإسلامية محل الرابطة القومية ؛ وموضوع الملحمة إنما يؤخذ من الحوادث  
الوطنية التي كان لها الأثر الظاهر في حياة شعب بأسره . أما الآن وقد تحدد معنى  
الوطن ، وتعين مدلول الأمة ، وتداخلت الأجناس بالتزاوج فسَدَّ بعضها نقص  
بعض ، فلا معنى لبقاء هذا النقص في الشعر العربي إلا نقص الكفاة من أمراء  
القول وصاغة القريض . ودليل ذلك أن شوقي منذ نبغ يحاول سد هذه الثلمة بقوة  
غريزته ووحى قريحته من غير قصد . فقد نظم ما يشبه الملاحم في طول النفس ،  
وطلاوة الأسلوب ، ووطنية الموضوع ، وعمومية الحادث ، كأرجوزته ( دول  
العرب ) وقصيدته في ( وادي النيل ) التي أجمل فيها تاريخ مصر من مبدئه  
إلى اليوم ومطلعها :

هت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجاء

وقصيدته ( صدى الحرب ) في وصف الوقائع العثمانية اليونانية ، وهي ٢٦٠

بيتاً مطلعها :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب



وهذه المطولات الثلاث وسط بين الشعر القصصي Epique والشعر التعليمي didactique وتنوع موضوعها يدل على توزع هوى الشاعر بين العرب والمصريين والترك ، فلو أنه قصر ميوله على جهة واحدة وتشمر لوضع الملحمة الفنية بأصولها المعروفة لما أعيت عليه . أما الشعر التمثيلي فقد تحدث الناس أنه وضع منه رواية غنائية في (كليبطة)<sup>(١)</sup> ستظهر عما قليل على المسرح فيكون لها ولا ريب أثرها وخطرها في الأدب العربي . وإذن يكون شوق بهذا التجديد العتيد في الشعر قد أكمل نقص الأدب ، وعمل وحده ما لم يعمله جميع العرب

نثره :

يقولون إن ملكة النظم وملكة النثر قلما تجتمعان لأحد ، وذلك قول لا ريب في صحته ، لأن النظم لغة الخيال والعاطفة ، والنثر لغة العقل والفكرة ؛ وغرض الأول إحداث اللذة بتصوير الجمال ، وغرض الثاني توخى الفائدة بتقرير الحقيقة ؛ فإذا اهتم بالجمال كان اهتمامه به وسيلة لغايته . وإذا علمت أن اللفظ يجب أن يأتلف مع المعنى الذي يؤديه لزم أن يكون لكل من النظم والنثر أسلوب يوائم ويلامه . فأسلوب النظم يقتضي الوزن والقافية ، ويتطلب الصور الرائعة من الخيال ، والتراكيب البارعة من اللفظ ، ويقبل الكلم الغريب والاستعمال النادر والضرورة الشعرية ، وضروباً شتى من التقديم والفصل والإيجاز بخلاف النثر في ذلك كله

على أن هناك فناً ثالثاً من الكلام يقع في الوسط بين النظم والنثر هو ما يسمونه الشعر المنشور . فله من الأول موضوعه وتصويره وتأثيره ، وله من الثاني إرساله مع الطبع وإطلاقه من قيود الوزن . وقد اختلفت اللغة العربية دون

---

(١) نظم المرحوم شوقي هذه المسرحية ومسرحيات أخر منها مجنون ليلي وقيز ومحمد علي الكبير وعنترة والست هدى .

سائر اللغات بالسجع وهو أدنى الأنواع إلى النظم وأدخلها في باب الشعر . وفي رأيي أن السجع هو الطور الأول من أطوار الشعر العربي نشأ في طفولة الفناء على ألسنة الكهان مناجاة للآلهة وتأثيراً في الناس ؛ والكهان في كل شعب هم شعراؤه الأولون ؛ ثم عمل فيه قانون الترقى فأتسق تنغيمة واتّزن تقسيمه فتطور إلى الرجز المزدوج . وإذن لا يكون لشوقي في النثر نصيب ولا سهم وما نشره في الناس من كتاب ( أسواق الذهب ) من نحو ( الجندی المجهول ) و ( قناة السويس ) و ( الغد ) و ( المال ) لا يخرج عن دائرة الشعر المتقن

### مجمدة الرأي في الشاعر :

وجملة الرأي في شوقي أنه شاعر النيل غير مدافع . تهباً له ما لم يتهيأ لغيره من سلامة الفطرة ، وعذوبة الروح ، ولطافة الحس ، وطلاقة البديهة ، وكرم النشأة ، وسعة الثقافة ، ونعيم الحياة ، فأجاد التعبير عن خلجات النفوس ، ونزوات الرؤوس ، وأحاديث المني ، ودوالّ العبر ، بلفظ منضد وأسلوب نقي ، فامتزج شعره بالأفئدة ، وسافر ذكره على الألسنة ، وعظم أثره في اللغة فجدد بيانها ، وشدّد بنيانها ، وأفاض على شعرها وشعورها من جمال روحه ومرح طبعه الحياة والنماء والبهاء والقوة :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه      إن لم يكن قد جاء بعد أوانه



# العبقرية والقريحة<sup>(\*)</sup>

أو

## شوقي وحافظ

خجعة الشعر العربي في حافظ وشوقي يعز عليها الصبر ، ويُعوز منها العوض ،  
ويعصرف أساها الناقدون عن تقويم الميراث العزيز إلى تعظيم الموروث الأعز .  
وليس مما يتركز بالمنصف أن يحشم نظره رؤية الحق من خلال الدموع . فإن في  
ذلك اعتداء على العقل أو إساءة إلى العاطفة . وهذه الكلمة إنما نستجيز ذكرها  
اليوم لأنها إلى المتهافت بالعظميين أقرب منها إلى النقد ، ولأن ما يكتب عنهما  
الساعة إنما هو تقييد لعفو الرأي وتمهيد لأسباب الحكم الصحيح

شوقي شاعر العبقرية ، وحافظ شاعر القريحة ؛ وتقرير الفرق بين الموهبتين ،  
هو تقرير الفرق بين الرجلين . فالقريحة ملكة يملك بها صاحبها الإبانة عن نفسه  
بأسلوب يقره الفن ويرضاه الذوق ، ومن خصائصها الوضوح والاتساق والأناقة  
والسهولة والطبعية والدقة . أما العبقرية فضرب من الإلهام يستمر استمراراً تجديداً  
فتلازم أحياناً وتنفك حيناً ، ومن أخص صفاتها الأصالة والإبداع والخلق .  
فالرجل العبقري إذن يعلو ثم يسفل تبعاً لقيام العبقرية به أو انفكاكها عنه . وهو  
يَحْسُبُ الشعر غالباً فيرسله من فيض الخاطر كما يحییء دون تنقيح له ولا تأنق فيه .  
ثم هو في عظام الأمور سباق وفي محاورها متخلف ، لأن الجليل يوقظ خاطره  
ويحفز طبعه ، والتافه الوضع ينخزل عن مكانه فلا يبلغ موضع التأثير فيه . وقد  
يُعني لسبب من الأسباب بعامى الأشياء أو سوقى الآراء ، فيبعث فيه من روحه

ما يحويه ، ومن حرارته ما يقويه ، ومن أشعته ما يظهر فيه الصراحة والجدّة ، كما تظهر الشمس كُرّات التبر في عمروق الصخّور ! فالقريحة كما ترى توجد الصورة ، والعبقريّة تبدع المخلوق . ومزية الأولى في الصنعة وتقديرها في التفصيل ، ومزية الأخرى في الابتكار وتقديرها في الجملة . فإذا قرأت قصيدة لذى قريحة راقك منها جرس الحروف ونغم الكلمات واتساق الجمل وبراعة البيت ، ولكنك تفرغ منها وليس لها أثر في نفسك ولا صورة في ذهنك . أما العبقريات فحسبك أن تذكر عنوانها لتشعر بها ، وتتصور موضوعها لتتأثر منها

ذو القريحة يقول ما يقول الناس ، ولكنه يصوره بقوة ، ويؤديه بدقة ، وينسقه بذوق ، ويهذبه بفن ؛ وذو العبقريّة على تقيضه : ينظر ويشعر ويفكر ويقدّر على طريقته الخاصة . فإذا وضع خطة أو رسم صورة أو بحث فكرة أخرجها على طراز فذ ، فتحسبها مبتكرة وقد تكون مطروقة ، لأنه استطاع بقوة لحظه ولقائه طبعه أن يريك فروقاً لم ترها ، ويقفك على تفاصيل لم تتصورها ، ويفجّر لك النهر من حيث لم يستطع غيره أن يفجّر الجدول . . . والرجل العادى ينظر بالعين ، فكأنه لسطحيته لم ير ! والعبقري يرى بالمرح ، فكأنه لزكاته لم ينظر !!

على أن هناك فرصاً للكمال تجتمع فيها على الوئام العبقريّة والقريحة ، فيسلم الفنان حينئذ من التفاوت القبيح بين إصعاده وإسفافه ، أو بين جيده وردئه ، لأن العبقريّة إذا غفت خلفتها القريحة ، والقريحة إذا كبتْ سندها العبقريّة . على ذلك تستطيع أن تقول إن أبا نواس وأبا فراس والشريف من رجال القريحة ، وإن أبا تمام وأبا العتاهية والمتنبي من رجال العبقريّة ، وإن البحتري وابن الرومي ممن جمع في الكثير الغالب بين الموهبتين . وتستطيع كذلك أن تعلق أمثال قول البحتري في أبي تمام : جيده خير من جيدي ، وردئي خير من رديئه ، وقول الأصمعي في أبي العتاهية : إن شعره كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والخزف والنوى ؛ وقول الثعالي في المتنبي : كان كثير التفاوت في شعره ، فيجمع

بين الدرة والآجرة ، ويُتبع القفرة الغراء بالكلمة العوراء ؛ وقولهم في ابن الرومي إنه امتاز بتوليد المعنى واستقصائه وسلامة شعره على الطول

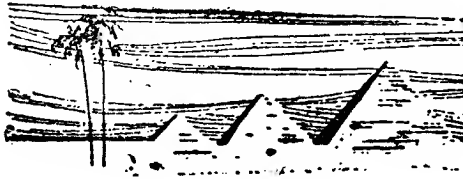
أخطرُ ببالك بعد ذلك حافظاً تجد أول ما يبهرك منه لفظه الموثق ، وأسلوبه المشرق ، وقافيته المروضة ، وصورة الأخاذة . فأما الروح والموضوع فأصداء منبعثة من الماضي في فردياته ، وآراء مقتبسة من الحاضر في اجتماعياته . لحافظ لم يستطع لضيق مضطربه وقصور خياله وضعف ثقافته أن يعنى بغير الشكل والصورة ، وكانت هذه العناية من اليقظة والحرص بحيث لم تغفل عن حلل ولم تغف بصقال . فإذا تهيأ للشعر أو للنثر عمد إلى الآراء التي تختلج حينئذ في النفوس ، وتستفيض في الجامع ، وتتردد في الصحف ، فيجمعها في باله ، ويدبرها في خاطره ، ثم يكون همه بعد ذلك أن يصوغها فيحسن الصوغ ، ويسبكها فيجيد السبك ، وتقرأ بعد ذلك أو تسمع فإذا نسَّق مطرد ، وأسلوب سائغ ، وشيء كأنك سمعته من قبل ولكن عليه طابع حافظ ووسمه

وحافظ يتحمل من بناء القصيدة رهقاً شديداً ، لأنه يارها فكرة فكرة ، ويبيضُ بها قطرة قطرة ، ويتصيد المعاني فيقيدوها في مفردات أو مقطوعات ، فربما وقع له ختام القصيدة قبل مطلعها ، وعثر على عجز البيت قبل صدره ، ثم يعود فيرتب هذه الأبيات لأدنى ملاسة وأوهي صلة ، وتجيء الصنعة المارعة فتخدعك عن الخلل بالطلاء ، وعن التفكك بارتباط الأسلوب

ثم أخطرُ ببالك بعد ذلك شوقي تجده غير محدود بالصنعة ولا مقيد بالشكل ، وإنما هو فيض يسخر بالحدود ، ونور ينفذ من الستور ، وإلهام يتصل بالانهاية ، وشاعر كالمتنبي أو كهو جو يفتح مطلع القصيدة فكاً كما يفتح لك باب السماء ! فأنت من شوقي حيال شاعر روحه أقوى من فنه ، وشعره أوسع من علمه ، وحكمته أمتن من خلقه ، وقدرته أكبر من استعداده ، فلا تشك في أنه وسيط لروح خفية تقوده ، ورسول لقوة إلهية تلهمه . ثم تفارقه حيناً تلك الروح ، وتُفرِّقُ عنه هذه القوة ، فيعود رجلاً أقل من الرجال ، وشاعراً أضعف من الشعراء ، فينظم

فى افتتاح الجامعة ومشروع القرش وما إلى ذلك ، فىأتى بما لا وزن له فى النقد ولا مساغ له فى الذوق !

وشوقى تحت وحى العبقرية يتنزل عليه الموضوع جملة ، ثم يشغله عن تفاصيله التفكير فى الغاية والتحديد فى الغرض ، فىرسله من فىض الخاطر شعراً متسلسلاً متصلاً تضيق عن معانيه ألفاظه كما تضيق شيطان الرمل عن الفيضان الجائش المزبد . ومن ثمّ كان التجديد والتعقيد والتدفق والعمق من أقوى خصائص شوقى ، كما كان التقليد والبساطة والكراسة والسطحية من أبين خصائص حافظ وهنا نحجز القلم عن وجهه فلا نمن فى تحليل شاعرينا اليوم ، فإن لذلك إبانة ومكانه ، ثم نرسل العين هتانة المسارب أسى على ماض طويل انقطع ، ونغم جميل تبدد ، وحلم لذيذ تقضى ، وكاهنين من كهان عطارذ طواهما الخلود ، ثم ترك بعدهما رسالة الشعر عرضة للشعوذة والجود !



## حول التجديد (\*)

... الجديد اليوم جديد في مظهره ، قديم في جوهره ، لا يصلح موضعاً  
لدرس ولا موضوعاً لحديث

ستقول : إذن ما بال هذه القصائد الرائعة التي يحلوها الشعراء ، والمقالات  
الرائقة التي يدبجها الكتاب ! فأقول لك إنك إذن تفهم من كلمتي القديم والجديد  
غير ما أفهم ، وتريد من مدلولها غير الذي أريد . كأنك تريد بهما ما كان يريده  
الأقدمون حين كانوا يتبارون في شعر امرئ القيس وجريرو أبي نواس وأبي تمام  
والبحتري والمتنبي وابن هانيء . والأقدمون كما تعلم ، إنما كانوا يختلفون في شكل  
الشعر لا في موضوعه ، فهم يتكلمون في اللفظ الجزل والركيك ، والأسلوب الرصين  
والمهلل ، والمعنى المسروق والمطروق ، والتشبيه المنتزع من وجوه البداية أو من  
صور الحضر ، والمطلع الجيد والردى ، والتخلص الحسن والقبيح ، ويجرون في  
كل ذلك على أذواق تختلف باختلاف الطبقات والبيئات والصناعات والأجناس ،  
وعذرهم في ذلك واضح . فالشعراء لأسباب فطرية واجتماعية لم يقدموا إليهم إلا  
نوعاً واحداً من الشعر هو ما يتعلق بالوجدان والعاطفة . فكان النقاد أمام وحدة  
الشعر العربي ونقصه ، مسوقين إلى أن يقصروا جهودهم على لفظه : يحكّون معدنه ،  
ويعجمون عوده ، ويسبرون غوره ، بالموازنة والمقارنة والتعقب . والشكل الخارجي  
حكمه حكم اللباس والأثاث والآنية : يتغير بتغير الزمان والمكان والحالة ، ليس  
لأحد في ذلك حيلة

فهل ترى أن أبا نواس مجدد بالإضافة إلى امرئ القيس لأنه بدأ قصيده بوصف الخمر ، وتكلم في الغلمان والطرود ؟ أو أن المتنبي مجدد بالإضافة إلى أبي نواس لأنه داف شيئاً من فلسفة اليونان في شعره ؟ أو أن مطراناً مجدد بالإضافة إلى المتنبي ، لأنه ذكر القطار والكهرباء ، ولو أن أدبه بأدب الغرب ؟ إنى لا أرى في مثل هذا التفاوت الظاهر تجديداً ما دام الشعر قد ظل في كل هذه العصور واحداً في موضوعه وطريقه ونوعه ووزنه . أما تغير الشكل فذلك فعل القانون العام الذى يغير أبداً كل شيء

وهل قصد أحد من هؤلاء وأولئك إلى هذا التجديد المزعوم فجاهد في سبيله أهل جيله ، كما فعل أرباب المذهب الاتباعى Classique والابتداعى Romantique والواقعى Realiste فى فرنسا مثلاً ؟ لم يكن شيء من ذلك ، لأنهم لم يختلفوا كما اختلف الفرنج فى الموضوع والينبوع حتى تتباين الأغراض من تلك المواضيع ، وتتشعب المسالك إلى هذه الينابيع . وهل سمعت أن الناس اختلفوا يوم تركوا العلبة إلى الكوز والكوب والقده والجام ؟ أم علمت أنهم اختلفوا كما تغيرت موادها من الجلد إلى الخشب ثم إلى الخنز ثم إلى الزجاج ثم إلى المعدن ؟ كلا ! لم يسمع أحد بذلك ، لأن اللبن والماء وهما القصد والغاية لم يتغيرا منذ خلقهما الله . أما حين تغير الشراب من اللبن إلى الخمر فقد حدث الخلاف وتشعب رأى وتعددت المذاهب

الحق أن التجديد لا يحدث والجديد لا يكون ، إلا متى وجد القصص والتمثيل في الشعر فيكمل ، ودخلت الأقصوصة والقصة والرواية في النثر فتم ، أما ادعاء التجديد بالدعوة إلى العامية وترجمة الأساليب الغربية فعجز يتظاهر بالقدرة ، وجهل يتستر بالتحذلق !



## أول درس ألقيته . . . (\*)

أبدأ لا أنسى تلك الساعة الرهيبة العصبية التي ألقيت فيها أول درس في أول فصل! كان ذلك منذ سبعة عشر عاماً والسن حديثة والنفس غريزة والنظر قصير، وكانت المدرسة ثانوية أجنبية، تجمع أخلاطاً من الأجناس والأديان، وأنماطاً من الأخلاق والتربية، وكنت قد أدركت قسطاً من العلم النظري على الطريقة الأزهرية، وشدت طرْفاً من التعليم الفني على الطريقة اللاتينية، إلا أن ما حصلت منهما كان لا يزال طافياً في ذهني، متحيراً في فكري، لا يطمئن إلى ثقة، ولا يستقر على تجربة! أضف ذلك إلى طبع حي ولسان من الخجل عبي، ووجه للقاء الناس هيبوب

قضيت موهناً من الليل في إعداد الدرس، أراجع مادته وأرسم خطته وأسدّد خطاه، ثم احتفلت لكلام أقابل به التلاميذ قبل التمهيد للدرس؛ وغدت إلى المدرسة أقرع باب الأمل المرجو، وأستطلع ضمير الغيب المحجب. دق الجرس فجأه قلبه بدقات عنيفة كادت تقطع نياطه وتشق لفائفة، وقت أجرجلى وبجانبى مفتش الكلية جاء يقدمنى إلى الطلبة. دخلنا الفصل فحيانا التلاميذ بالوقوف، وقال المفتش فأطال القول وأجزل الثناء، ثم خرج وبقيت!! أقسم لك أنى أقول الحق، وإن كنت أجد بشاعة طعمه ومرارة مذاقه على لسانى! لقد نظرت إلى التلاميذ نظرة حائرة، ثم رجعت إلى نفسي أحاول إخراج ما فيها من الكلام الهيا المحفوظ، فكأن ذاكرتى صحيفة بيضاء، وكأن لسانى مضغة جامدة لا تحس!

السكون شامل رهيب، والأبصار شاخصة ما تكاد تطرف، ووجوه الشباب

ترسم عليها ألوان مختلفة متعاقبة من خطرات النفوس ونزوات الرؤوس ، وأنا واقف منهم موقف المحكوم عليه ، أعالج في نفسي الخور والخصر ، وأجهد في لم ما تشعث من ذهني وتبدد من قواي ، حتى هداني الله إلى طريق الدرس ، فاعتسفته اعتسافاً دون مقدمة ولا تمهيد ولا عرض !!

أتريد أن تعفيني يا صديقي من وصف هذا الدرس إبقاءً علىَّ وصوناً لسر المهنة ؟ ولكن لماذا تتدافن الأسرار وتتكتم العيوب ، ما دامت هذه المجلة خاصة بنا ، مكتوبة منا ولنا ؟ إن في الدلالة على أوعار الطريق ومضايقتها ومزلقها تحذيراً للسالك البادئ ، وتبصرة للناشيء الغرير

\*\*\*

بدأت الدرس بصوت خافض وطرف خاشع ولسان مبليبل ، وسرت فيه وأنا واقف لا أدنو من السبورة مخافة أن أحرك سكون الفصل ، ولا ألمس الطباشير خشاة أن أسيء الكتابة ! !

كان من المعقول أن يعاودني الهدوء ويراجعني الثبات بعد زوال دهشة الدخول وربكة البدء ، لو كنت واثقاً من نفسي ، متمكناً من درسي ، ولكن نظام الموضوع كان قد انقطع فتبعثرت حباته ، وتعثرت خطواته ، ورحت أسرد ما تذكرته منه وأنا أشعر بكلماتي تحتضر على شفتي ، وبريق يحمدي في فمي ، وبعرق يتصبب على جبيني ، حتى فرغت ، ثم جلست أبلع ما بقي من ريق ، ونظرت فإذا الساعة لم يمض نصفها ، وإذا التلاميذ يتلاحظون ويتهايمسون وعلى كل شفة بسمة خبيثة لولا تعود النظام وقوة التهذيب لعادت قهقهة صاخبة ! !

ماذا أقول بعد أن نفذ القول ؟ وبماذا أملأ الفراغ الباقي من الوقت ؟ وكيف أؤخر انفجار هذه الضحكات المكظومة ؟ أسئلة كانت تضطرب في خاطري القلق. فلا أجد لها جواباً غير الحيرة ! ! حتى تطوع تلميذ جرىء (لإنقاذ الموقف) فقال : « إحك لنا حكاية يا أفندي بأى ! »

ولم تكد شفتاي تنفرجان عن مشروع الرد حتى ابتدرني آخر :

« لأ يا افندى ، اتكلم لنا شوية إنشا شفهي »  
وآخر : « حضرتك حتديننا على طول ؟ »  
وآخر : « اسم حضرتك إيه يا افندى ، والله انت راجل طيب !! »  
وآخر : « فلان صوته جميل يا افندي ، خليه يغنى شوية »  
قطعت سيل هذه الأسئلة المتجنية الساخرة بهذه الجملة الحية المتواضعة :  
— على كل حال كاد الوقت ينتهي فلا يتسع لشيء من هذا :  
ولكن صوتاً أشبه بصوت القدر قد انبعث من أقصي الحجرة يقول :  
« أوه ! دالسه ساعة وربع ! حصه العربى ساعتين كل يوم !! »  
— ساعة وربع ؟؟ نعم ساعة وربع ! أقضيها على هذه الحال الأليمة كما شاء  
نظام ( الفرير ) ، أو كما قضي الجد العاثر والطالع المشثوم !! وإذن لا مناص من  
انفجار البركان ووقوع الكارثة !

\*\*\*

كانك تريدنى على أن أسوق إليك بقية القصة !!  
حنانيك ، ولا تكلفنى هذه الخطوة ، واعتمد على نفسك وحدسك فى التجربة  
والاستنتاج ... !!  
لقد انحل النظام فتشتت الأمر وانتشر ؛ وأذكر أنى حاولت الكلام مراراً  
فلم أسمع صوتى من اللفظ ! فجعلت قيادى فى يد أولادى ثم سكت حتى  
نطق الجرس ... !!  
خرجت من الفصل أميد من الهم وأجر ذيل الفشل السابع الضافى ، وفى  
نفسى أن أترك التعليم وهو حديث صباى ومنتجع هواى إلى عمل آخر يصلح لى  
وأصلح له ... !!  
ولكنى عدت إلى الفصل ، ومضيت فى التعليم ، وكنت بعد شهرين اثنين  
مدرس الفصل الأخير وأستاذ الكلية الأول !!  
فما الذى جعل من اليأس أملاً ، ومن الفشل فوزاً ، ومن الضعف قوة ؟

إسمح لى أن أكون صريحاً فيما كان لى ، كما كنت صريحاً فيما كان على .  
لقد التمت الوصلة إلى النجاح فى أسباب خمسة كلها معلوم بالضرورة مؤيد  
بالطبع ، ولكن العلم غير العمل ، والزأى خلاف العزيمة ، والتجربة وجود  
الفكرة وواقع الحقيقة :

(١) مواصلة الدرس وإدمان النظر : فلم أترك كتاباً فى المواد التى أدرّسها  
حتى تقصيته أو أملت به واستفدت منه ، وكان جدوى ذلك على وثوق الطلبة  
بما أقول ، وظهور التجديد فيما أعمل ، وتصريف الدرس وتنويعه على ما أحب .  
ولن تجد أشفع للمدرس من سعة اطلاعه وغزارة مادته

(٢) إعداد الدرس وأداؤه : وكان يعينى على الأخص ربطه بالدروس  
السابقة ، والسير فيه مع الطلاب خطوة خطوة على الطريقة الاستنتاجية  
inductive ثم تلخيصه بطريق الأسئلة ، فكان من حسن إعداده أن ملأت  
الوقت كله به ، فلم يعد فيه فراغ لعبث عابث ولا تجنى سفيه ، وجبرت إليه  
أذهان الطلاب بالتشويق والتطبيق والسؤال فلم يصبهم سأم ولا ضيق ،  
وشغلّتهم به عن أنفسهم وعنى فلم يفرغوا لاصطياد نكتة ولا لالتماس غيرة .  
وليس أعون على حفظ نظام الفصل من ملء الوقت بالمفيد الممتع ، ولا أضمن  
لجودة شرح المعلم وحسن استماع التلميذ من فهم الموضوع

(٣) مسيرة الترقى : فلم أتشبث بالتقديم ، ولم أتعصب للكتاب ،  
ولم أعن إلا بما له قيمة عملية . فالموضوعات منتزعة من حياة التلميذ وحال المجتمع ،  
والأمثلة مستنبطة من أساليب العصر ومواضعات أهله ، والبحث حر فى حدود  
المنطق ، يقوم على أساس التحليل والنقد والموازنة . وفي تشابه الفكرة والنزعة  
والغاية توثيق الصلة بين المعلم والمتعلم

(٤) حسن الخلق : ولعمرى ما يؤتى المعلم إلا من إغفاله هذه الجهة .  
فالأدعاء والتظاهر ، والكبرياء والتفاخر ، والبذاء والتنادر ، والكذب والتحيز ،

والكسل والتدليس آفات العلم وبلايا المعلم . وما استعبد النفس الشابة الحرة  
كالخلق الكريم ، ولا يَسَّرَ تعليمها وتقويمها كالقدوة الحسنة . ناهيك بما ينبع  
ذلك من جمال الأحداث واستفاضة الذكر ، وهما يزيدان في قدر المعلم واعتباره ،  
ويغنيان التلاميذ الجُدُّد عن اختباره

(٥) قوة الحزم : فكنت ألين في غير ضعف ، وأشدت في غير عسف ،  
وأسير بالطالب إلى الواجب عن طريق ضميره وحسه ، لا عن طريق تأنيبه  
وحبسه ، وأجعل رضاي عنه غاية ثوابه ، وسخطي عليه غاية عقابه ، وأعدّه الوعد  
فلا أذهل عن تنجيذه ، وأحكم عليه الحكم فلا أنكل عن تنفيذه ، وأستعين على  
فهم عقليته ودرس نفسيته بإنشائه ، فأعامله بما يوائمه ، وأعالجه بالدواء الذي يلائمه

\*\*\*

كل ذلك يسعده طبع غالب ، ورغبة حافزة ، ومرانة طويلة ، وقدّر من  
الله جعلني أجد سعادتي وراحتي في الفصل وبين الطلاب ، أكثر مما أجدّها في  
البيت وبين الأصحاب

ولكن المعلمين وأأسفاه كما بدّأهم الله يعودون ! فليت شعري هل يكون  
الدرس الأخير في مبدإ مأتى ، كما كان الدرس الأول في مبدإ حياتي ؟



# تجاربى فى تدريس اللغة العربية(\*)

فى كل مدرسة وفى كل سنة وفى كل فصل يكاد هذا الحوار يتردد بمعناه يبنى  
وبين التلاميذ الجُدد :

— أخرجوا كتاب المطالعة

— أوه ! لقد قرأناه ثم قرأناه حتى مللناه ! ألا يوجد كتاب غيره ؟

— هذا هو الكتاب المقرر ، وسنقرأ مرة أخرى على نمط آخر  
فيفتحونه مثاقيلن ويقرأون متكاسلين ، وكلما تكررت : « وكيف كان  
ذلك ؟ زعموا . . » جرت على شفاههم بسمه خيثة !

\*\*\*

— اليوم يوم القواعد

— صداع الرأس وغثيان النفس وكظّة الحافظة بما لا خير فيه ولا عود منه !

— هل فى العالم لسان صحيح من غير نحو ، وكتابة فنية من غير قواعد ؟

— للغات الأخرى نحو بسيط معقول ليس فيه ما فى العربية من وجوه وشروط

وأوزان وأبواب وإعراب وإعلال وإبدال ، مما يجعله أقرب إلى الرياضة  
منه إلى الأدب ! !

— ستعلمون أن هذا النحو أيسر مما تظنون !

ثم أسير فى الدرس وهم مستسلمون مستيئون كأنما يسمعون شراً لا بد منه

\*\*\*

— درس اليوم قطعة من المحفوظات !

— لنستعد أولاً للتحريرى ، فإذا أجزأناه استعدنا للشفهي ! !

— ليس الغرض من المحفوظات أن تكون مادة للامتحان الشفهي ، وإنما الغرض منها تجويد الإلقاء ، وتربية الملكة ، والوقوف على معاني المفردات وخواص التراكيب

\*\*\*

— أكتبوا في هذا الموضوع  
— الله !! موضوع جميل « واسع » !  
— إذن لماذا لم تبدءوا الكتابة ؟  
— ننتظر أن نتكلم لنا فيه فتملى علينا مقدمته ، وتنهج طريقه ، وتبين غرضه ، وتقسم أجزائه  
— وماذا يبقى لكم أتم إذن ؟  
— حسبنا أن نكتب ما نسمع بعد أن نمطه بالترادفات والمبالغات ، ونحشوه بالأحاديث والآيات !  
— ولكني أفهم هذا وأتم صغار ناشئون ، فما عذركم اليوم وأتم شباب ، لكم فكر ورأى ، وعندكم علم ومحصل ؟  
— هكذا عودنا معلمونا  
— تعودوا من الآن غير هذا ! ففكروا بقولكم ، وعبروا بألفاظكم ، فالذهن يقوى بالمعالجة ويخصب بالمرانة  
فيحاولون أن يكتبوا ، ولكنهم يقضون الساعة في عصر الذهن ، وصك الجبين ، وشد الشعر ، وعض القلم ، حتى يندق الجرس ، وما كتبوا غير سطر أو سطرين !!

\*\*\*

من هذا الحوار المتجدد فهمت شكاة التلاميذ ، وعلمت أسباب انصرافهم عن اللغة واستصعابهم لها واستخفافهم بها وزهادتهم في أدبها . فأنا أعالج من أتولى تعليمه منهم بتصحيح فهمه وتبديد وهمه ، وتجديد عزمه ، فلا يلبثون غير

قليل حتى يشاركوني في الدرس ، ويناقشوني في الرأي ، ويسابقوني إلى الاستنتاج ويشيع في جو الفصل النشاط والشوق والرغبة والأمل

### أسباب آلامهم وعملهم

لوقصرنا الكلام على تحليل هذا الحوار لخرجنا منه بعلم هذا الشعور وأسباب ذلك النفور وحصرنا ذلك فيما يأتي :

#### ١ — الافتصار على كتاب واهم للمطالعة :

أجل ! كتاب واحد يقرر لكل فرقة ويكرر في كل عام ! وثقل ذلك على النفس ثقل الحديث المعاد والنغم المردد مهما كان فيهما من نفع ولذة ، بله ما يدل عليه ذلك من فقر الأدب العربي في الكتب ، وضعف العقل المصري في الإنتاج ؛ والنفس البشرية نزاعة إلى التنوع طلاقة إلى الجديد . فكنت أدفع السأم عن نفوس الطلاب بإثارة الاهتمام ومحاولة التجديد بدراسة لغوية للألفاظ ، فلسفية للمعاني ، نفسية للأشخاص ، فأطالبهم باستعمال اللفظ ومرادفه وضده ، وأناقشهم في مدلوله فيؤيدونه أو ينفذونه ، وأباحثهم في أخلاق الأشخاص والدور الذي يمثلونه ؛ ثم أختار لهم الحين بعد الحين روائع الفصول من الكتب والصحف والمجلات فأقرئهم إياها ، أو أدلهم على كتاب حديث وأكلفهم أن يقرأوه ويخلصوه ويسمعوني إياه

على أن رجال المعارف قد فطنوا إلى هذا الخلل فحاولوا سده ، فهم يخصصون لكل سنة من سنى الدراسة كتاباً ، ويطلبون إلى الأدباء أن يتسابقوا في وضع هذه الكتب . فمسي أن يوقفوا إلى الصواب في هذا العمل ، وأن يدينهم كفاة الكتاب من هذا الأمل !



## ٢ -- جفاف القواعد وغفمها بفصلها عنه الأدب :

من الحق أنك لا تجد أجف من القواعد العربية ، فجوهرها عديدة ، ومناحيها بعيدة ، ومسائلها معقدة ، ومسالكها ملتوية ، لا تساعد على وحدة النطق ولا تعين على صحة الأسلوب ، ولا تزال عليها مسحة من الخشونة والقدم ، لأنها في الأصل وضعت للقرآن الكريم واعتمدت على لحون العرب ، ووقفت عند ذلك فلم تسير اللغة في تطورها وتقدمها ، وبقيت تروع التلاميذ بما لا رجع منه ولا طائل وراءه ، من أوزان مهجورة ، ولهجات مقبورة ، وتعليلات باردة ، وتقديرات فاسدة ، واختلافات عقيمة . وتوفر على هذه القواعد الواهنة جماعة من المعلمين ضعفت سلاقتهم في الأدب فجعلوها بضاعتهم ، وحذقوها على أنها علم قائم بنفسه ، وغاية مقصودة لذاتها ، وحشوا بها أذهان الطلبة على قدم أمثلتها ، وعدم التمرين على استعمالها ، وجردوها تجريد العظام المبتورة ، ووضعوها في أشكال الجداول الرياضية والأشجار الصناعية ، وأكروهوا النفوس الشابة على استظهارها دون علم بحقيقتها ولا اقتناع بضرورتها ، فلم يكن بد من جهلهم بها واستنقالم لها . فكان سبيل أن أهون هذا الأمر عليهم وأقربه إليهم بحذف الفضول والاقتصار على المشهور وتنبيههم إلى أن أوجه الإعراب المختلفة ، وصور الإعرال المتعددة ، إنما هي بقايا أثرية من لهجات القبائل ندرسها على أنها من تاريخ اللغة وفقها ، لا على أنها من نحوها وصرفها ؛ ثم أهد للقاعدة بالمثل ، وأقرن العلم بالعمل ، وأقفهم على معاني الأدوات وفروقها وأوجه استعمالها في بدائع المأثور من النظم والنثر ، وأدلهم على المهمل والمستعمل من الحروف والتراكيب ، وألقى في روعهم أنى أدرس لهم فن الكتابة وقواعد الكلام ، وما حصة الإنشاء التحريري أو الشفهي إلا صلة لهذا الدرس وتطبيق عليه . وهكذا يشعر التلاميذ أنهم يدرسون شيئاً له قيمة وفيه لذة ، لأننى عالجت جفاف القواعد بمزيج الأدب ، وداويت عقمها بتبيين الغرض

### ٣ — سوء تعليم اللغة ورداءة الكتب :

فضلاً عن جفاف القواعد بفصلها عن الأدب ، فإن أكثر المعلمين يلتقنون الطلبة مصطلحاتها كما يلقي طالب الطب مصطلحات الأقر باذين ! فهم يحفظون : نون الوقاية ، وميم العماد ، ولام الجحود ، ولو حرف امتناع لامتناع ، ولولا حرف امتناع لوجود ، وإنما كافة ومكفوفة ، والواو بحسب ما قبلها ، ومنع من ظهورها التعذر ، ومنع من ظهورها الثقل ، الخ . . . بدون علم بمعناها ولا فهم لأصلها !! فهل يلام الطالب إذا تهانف بهذه الأسماء ، وأنكر علاقتها بالأدب والإنشاء ، واعتقد أن تحصيلها سعى باطل وعبث لا غناء فيه ؟

أما تعليم الإنشاء فموضوع يقترح ، ومعلم يخطب ، وأيد تختزل ، وكراسة تقدم ، ودرجة توضع ، وهي الغرض الأسمى لهذه العملية !! ولكن أكل التلميذ إلى نفسه بعد أن أكون قد ناقشته في الموضوع المقترح في حصة المطالعة أو المحفوظات أو الإنشاء الشفهي ، فيجد صعوبة في أول الأمر ثم لا يلبث أن تفتق قريحته فتستجيب له المعاني وتسلس لقلمه الألفاظ

وكتاب « قواعد اللغة » . ( وما أدراك ما هو !! ) هو عذر الطلبة القائم وعناؤهم الدائم وشقاؤهم المكتوب !! والحمد لله قد قضت عليه وزارة المعارف هذا العام فكفتنا إفاضة القول فيه ، وعسى أن يكون الكتاب الذي يخلفه مضروباً على قالب ( النحو الواضح ) الذي وضعه الأستاذ الجارم وصاحبه ، فإنه المثل الذي نطلب والنمط الذي نود

### ٤ — مهمل التلميز بالفرصة مما يدرس :

كل عمل لا يتضح غرضه ولا يحدد غايته عناء باطل وفشل محقق . والتلميذ ، لدراسته علوم الأدب مفككة من غير رابط ، مبددة من غير ناظم ، لا يعرف علاقتها ولا حقائقها ولا أغراضها . فهو يدرس النحو والبلاغة لأنهما مادة الامتحان

التحريري ، ويطالع الكتاب ويحفظ المحفوظات لأنها مادة الامتحان الشفوي ، حتى إذا جازها تخلصت حافظته منها تخلص المعدة من الطعام الوبي ،

فواجب المعلم إذن أن يبين للتلاميذ الصلة الوثيقة بين هذه الدروس ، ويقر في نفوسهم أنها تتساقط كلها إلى غرض واحد هو تقويم اللسان وترويض القلم

#### ٥ - نمر الكتب التي تحب القراءة إلى التلميذ :

بينما الأدب الغربي كالروضة الأريضة أكلها دائم وظلها فينان وثمرها زهي الألوان شهى الطعوم يمتنع العقول والقلوب كل يوم بالجمال والخير والحق في القصص والروايات والتراجم والنقد والشعر ، تجد الأدب العربي أشبه بغابة من الصفصاف : خضرة في العين ولا ثمر في اليدين ! ولشد ما يحار المعلم كلما سأله تلميذ عن أى الكتب يقرأ !! فهى بين قديم سيء التأليف ، مضطرب النظام ، ردىء الطبع ، وبين حديث سقيم العبارة أو ضعيف الفكرة ، اللهم إلا طائفة قليلة من الكتب الموضوعية والمنقولة لا تسد حاجة ولا تنقع غلة . فبماذا نبرر للطلاب قولنا إن كتابنا من خير الكتب ، وإن أدبنا من أغنى الآداب ، ونحن لا نجد لهم منذ ثلاثين عاماً أو تزيد ، إلا كتابي ( كلية ودمنة ) المنقول و ( أدب الدنيا والدين ) الموضوع ؟ ! ولماذا لا نختصر لهم طائفة من الكتب القيمة والدواوين الممتعة كنهج البلاغة ، والعقد الفريد ، وزهر الآداب ، ومقدمة ابن خلدون ، ودواوين أبي تمام والبحترى والمتنبي وأبي العلاء ومهيار والشريف ، فنختار منها نخبة صالحة تطبع طبعة مدرسية ثم توزع على الطلبة كما توزع عليهم الشوقيات ، ويطالبون بدراسة كتاب منها كل عام ! ولو امتحنوا فيه لكان ذلك أجدى وأعود !

ذلك أو شبهه حرى بأن يدنى الأدب من متناول النشء فيتذوقون جناءه ، ويتنسمون شذاه ، وتنطبع أذواقهم على مناجه وأساليبه ، فيدرسونه ويتمثلونه ويحبونه ويحيونه ويتوسلون إليه بوسائله ، ويسيعون مرارة قواعده ومسائله

## ٦ — قرب الغاية الصغرى للنجاح في الامتحان :

وذلك علاج لا نقول به إلا مكرهين . فإن مبادئ التعليم الحديث لا تنظر بعين الرضا إلى تصعيب الامتحان ، ولكن عملية البتر علاج ، وعقوبة السجن علاج ، وماذا نعمل والتلاميذ يعتقدون أن قليلا من القواعد علي كثير من الإنشاء يبلغ بهم الدرجة العشرين ؟ وهي باب النجاح ؟

ألا ترونهم يزعمون أن الرسوب في اللغة العربية دون القليل ، ويدلون على زعمهم بأن فلاناً نجح وهو لا يميز الفعل من الاسم لكثرة ما قرأ من صحف ، وطالع من روايات ، وكتب من رسائل ، وشاهد من تمثيل ، فهو ضليع في الكتابة من دون إعراب ، وعالم باللغة وإن لم يطلع من قواعدها على كتاب ! لذلك يهمل الطالب القواعد عن عمد ، وينتف جملًا من الكتب وقرأ من الصحف ، و ( يسم ) نماذج الإنشاء ويؤلف من مجموعها يوم الامتحان موضوعاً مُسَيَّئاً الخلق ، مشوه الصورة ، غريب المزاج ، ويضع إلى جانبه جزءاً من جواب وشيئاً من إعراب وقليلا من أدب ، ويساعده الله فيجبر له كسر أو يزداد له صحيح فينجح !

فإذا رفعت درجة النجاح إلى ستين في المائة ، وفرض لكل من القواعد والإنشاء ( درجة صغرى ) متساوية ، أقبل التلاميذ على دراسة اللغة جادين صادقين فاستفرغوا الوسع في طلبها ، واستسهلوا الصعب في التماس أدبها ، ونظروا إليها نظرهم إلى الشيء الخطير لا يُبتغى بمثل هذا الهذر

ذلك جل ما أعمل وأقل ما أرجو . فأما عملي فقد جنيت ثمره وحمدت أثره ؛ وأما أُملى فَنَطَّطُهُ بأولى الأمر في التعليم ، وفي ظني أن سيحققونه ، فإن النهضة التي انبعثت اليوم في وزارة المعارف قلبت المناهج ، وغيّرت الكتب ، وأصلحت النظم وأتت بنيان « دنلوب » من أساسه ، خليفة بأن تكون فاتحة عصر أدبي جديد طالما شأهت إليه النفوس ورصدت له بروق الأمل

# الرواية المسرحية(\*)

## في التاريخ والفن

الرواية تمثيل طائفة من الناس لحادث متحقق أو متخيل لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان . فكونها تمثيلاً يخرج الملحمة لأنها حكاية صرفة ، والرواية مدارها على التطبيق والعمل ، فليس لمؤلفها وجود في المسرح ولا حضور في ذهن وإنما يرى المشاهد ويسمع الأشخاص يعملون بعينه وأذنه

وكون الحادث متحققاً أو متخيلاً يفيد أن الحقيقة التاريخية ليست شرطاً في الرواية ، فيستطيع الكاتب أن يكملها بالزيادة ويحجّلها بالمبالغة كما فعل ( كورني ) في ( بليُكت ) ، أو يخلق الحادث وحده اختلاقاً كما فعل في ( السيد ) ، أو يخترع الحادث والأشخاص اختراعاً كما فعل فولتير في ( زير )

وقولنا ( لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان ) احتراص من إدخال الخوارق في الرواية ، لأن قانونها الأساسي أن تكون صورة للحياة البشرية ما استطاعت . ولن تستطيع أن تتصور الحياة أو تقلدها إلا بتوخي الحوادث الحقيقية الواقعة أو الممكنة . وشرط الإمكانية يوجب على الكاتب أن يقف عند حدود الممكن المعقول في الموضوعات المتخيلة ، وأن يضحي بالواقع أحياناً إذا بعد احتماله لشذوذه وغرابته في الموضوعات المتحققة . على أن من الجائز استعمال الخوارق قليلاً في الرواية إذا كان الكاتب قادراً والخرج المسرحي ماهراً كما وقع في رواية « فيلوكتيت » لسوفوكليس ، ورواية « أنالي » لراسين ؛ ومحل ذلك حين يراد تقوية الشعور وإثارة العاطفة وتحريك الهوى في شخص من أشخاص

الرواية ، بإبراز هواجس فكره ووساوس نفسه في صورة مشخصة مجسمة ، كما صنع شكسبير بشبح ( هملت ) وساحرات ( ماكبث ) . وليس من الضروري أن يهبط الآلهة والأشباح والهواتف على منصة المسرح ، بل يجوز أن يحدث ذلك في ظاهره ثم يخبر به شخص من الأشخاص كما حدث مثلاً في حلم أتانلى وبولين ، وفي موت هيبوليت وأوديب

### منشأ الرواية وتأثيرها :

كان منشأ هذا النوع من الأدب تلك اللذة التي يبعثها في نفوسنا ويفيضاها على حواسنا تقليدنا لطبيعة الإنسان وعمله . فتمثيل الطبيعة الناطقة والصامتة بالأحجار والألوان والألحان إنما يلذنا منه ذلك التقليد الذي أجاده الفنان وأحكمه . قال أرسططاليس في كتاب ( الشعر ) : « إن الإنسان مقلد بطبعه ، وأشد ما يطر به ويعجبه من الفنون إنما هو التقليد » . وليس من شك في أن التقليد في الرواية أكمل صنعاً وأقوى ظهوراً منه في غيرها من سائر الفنون . لأن التقليد فيها لا يقف عند الأشكال الخارجية للإنسان كالنحت والتصوير ، وإنما يتغلغل في باطنه فيصور نوازع نفسه وخواطر فكره ودواعي عمله . أضف إلى ذلك تلك الحاجة الملحة التي تدفع الإنسان إلى السبوح في جواء الخيال فراراً من وحدة العيش وضيق الحياة وثقل الحقيقة

وجد الإنسان تحقيق تلك اللذة وقضاء هذه الحاجة في التمثيل المسرحي ، فسرّه أن يخرج من نفسه ، ويقلد أبناء جنسه ، ممثلاً لعينه ذلك المثل الأعلى الذي طالما رسمه في خياله ، وتمنى أن يعيش على مثاله . ظهر ذلك أولاً عند الأغريق في أعياد باخوس إله الخمر ، إذ تقدم ( إبيجين ) من أهل ( سسيون Sycione ) فتل ذلك الإله على المسرح ، وقطع ما بين الأناشيد بحكاية بعض الحوادث الحماسية ، فاستغل ( يسبيس ) ذلك الابتكار ، وجاء ( أسخيلوس Eschyle ) أبو المأساة فأضاف إلى المثل الأول ممثلاً آخر ، فخلق الحوار ثم اخترع الوجه

الكاذب ، والثوب الضافي والحذاء العالى ، واستعمل الألفاظ الجزلة ، والتراكيب الفخمة ، واختصر الأناشيد الجماعية التي سميت بعد ذلك ( خورس ) ، فضعف شأنها في الموضوع

على هذا النحو نشأت المأساة ، وهي أحد فرعى الرواية كما ستعلم بعد . أما فرعها الآخر وهو الملهاة فنشؤه ذلك التهريج الذي كان يستبيحه الشعب الأغريق لنفسه في مواكب باخوس ، وهو يحول جولان الفرح في قرى ( أتیکا ) . ومن ذلك يعلم أن الرواية منذ خلقها الأغريق تنقسم إلى قسمين مستقلين : هما المأساة والملهاة ، أو التراجيدية والكوميديّة كما سيجيئك تفصيله بعد قليل

أما تأثير الرواية أو المسرح فلا جدال في قوته وخطره ، فالحكاية مهما قويت في التعبير وبالغت في التأثير لا تبلغ شأواً الرواية في ذلك ، إذ القصص الحكائي لا يخاطب إلا الخيلة ، وهي تختلف في الناس ضعفاً وقوة ، فلا يكون تأثيرها إلا بمقدار ، أما القصص الروائي فيخاطب الخيال والحس ، ويملاً البصر والسمع ، فيكون فعله أقوى وأثره أشد . أرايت إذا قرأت أو سمعت حادثة قتل مثلاً ، فهل يبلغ أثرها منك مهما عظم واشتد ما يبلغه ذلك الأثر الذي يستولى على نفسك وحسك حين تسمع استغاثة المذبوح ، وترى انسكاب الدم المسفوح ؟ لذلك كان حقاً على الكتاب أن يتوسلوا بهذه الوسيلة الناجعة إلى إقرار الخير في النفوس ، واقتلاع الشر من الرؤوس ، وتغذية القلوب المريضة بالعواطف النبيلة بتصوير مثلها العليا كما في المأساة ، أو إلى إصلاح الفاسد وتقويم المعوج من العادات والأخلاق باتخاذ أهلها مضحكة للناس كما في الملهاة . أما تلك القطع الداعرة التي يلفقها ضعاف الكتاب ، ويمثلها صغار الفرق ، تمليقاً للشهوة وتصيداً للمال ، فهي من عمل الزور وتجارة الحظوظ وإذاعة الفاحشة ، وهي لا تجد مكانها إلا في الشعوب البهيمة الجافية التي لم يتقفها علم ولم تهذبها حضارة . فواجب النقد ألا ينسحب عن مهاجمة هذا الخطر ، فإن ضرره لا ينال الخلق وحده ، وإنما ينال الأدب والذوق والفن جميعاً

## العمل الروائي Action :

العمل الروائي هو الفعل الذي يجري على المسرح من قيام وقعود وحركة وسكون . وبعبارة أدق هو العراك الناشب بين الوسائل والحوائل التي تتنازع حادثاً من الحوادث ، فالأولى تعمل لوقوعه ، والأخرى تعمل لمنعه أو لانتاج ضده فمن هذا التعريف نستنتج أن العمل لا بد أن يكون مريباً غير مؤكد ، ثم لا يزال في عمية من الشك وغياية من الظن حتى آخر الرواية ؛ لأن عقدة العمل إذا لم يكن لها إلا حل واحد يدل عليه المنطق ويتنبأ به المشاهد فقد المداورة ، وهي تحوّل ذهن المشاهد من الضد إلى الضد تبعاً لتصرف الأشخاص وتقلب الظروف ، فتارة يقدر النتيجة على نحو معين ، وتارة يقدرها على نحو آخر . وهكذا دواليك حتى ينتهي العمل ، وربما انتهى على غير ما فكر وقدر فالتباس العمل هو الذي يوجد هذه المداورة ويفرض كثيراً من الحلول ، ويقف المشاهد بين الخوف والرجاء ، وعلى ذلك كله يقوم أساس التشويق والجاذبية . ولكن ماذا عسى يصنع الكاتب لو كان للعمل حلان ممكنان فسبقه ذكاء المشاهد إلى إيهما ، ووقف قبل النهاية عليهما ؟ أو لو كانت روايته قد كتبت على ما يريد الفن ، ولكنها مثلت غير مرة فحرف الناس كنف تتعقد وكيف تتحلل ؟ ألا يكون معنى ذلك أن إيهام العمل لا يفيد المشاهد ولا يجذبه إلا أول مرة ؟ وجواب ذلك أن تذليل هذه العقبة ليس في طوق الكاتب ولا هو من واجبه ، وإنما هو عمل الممثل وأخص واجباته . وهل يكون الوهم المسرحي بالفا كماله إلا إذا أنساك ما تعلم وشغل فكرك بما ترى ؟

كذلك نستنتج من التعريف أن الحوادث المتعارضة كلما كانت مسافة الخلف بينها بعيدة ، ومناقضة بعضها لبعض شديدة ، كان شأنها أهم وجاذبيتها أقوى ، وذلك حق لا جدال فيه ، فإن حوادث العمل إذا تتابعت طائفة منها مفرطة في الحزن ، وأخرى مفرطة في السرور ، كان حلها أمتع وألذ مما لو سارت



ضعيفة في جهة وقوية في أخرى . أضرب لك مثلاً برواية <sup>(١)</sup>كورني :  
لو أن كورني جعل ( بولين ) مشغوفة القواد بحب زوجها لكانت المشكلة أعقد  
وأصعب ، وكان موقف بولين أقسى وأرهب ؛ ولكن كورني جعلها عاشقة  
( لسفير ) ففضل جاذبية الإعجاب على جاذبية الإرهاب ، وأطاع عبقريته في هذه  
القطعة فحرك الدهش وسكن الفجعة

وليس تعاقب الحزن والسرور والخوف والرجاء من خواص المأساة ، وإنما  
يكون في الملهة أيضاً ؛ فإن جاذبيتهما لا تتم إلا بشيئين : أولهما أن تجعل المشاهد  
يتمنى أن يؤول أسر الأضحوة إلى السخرية والاحتقار . ثانيهما أن تولد في نفسه  
القلق والفضول والرغبة في أن يرى هذه الأمنية كيف تتحقق . ففي رواية البخيل  
يدور في نفس المشاهد هذا السؤال : أيتزوج البخيل من مريان أم يتخلى عنها  
لابنه ؟ وفي رواية ترتوف أو الشيخ متلوف تتردد على خاطره هذه المشكلة :  
أيفتح أمر ترتوف عند أرجون ويبوء باللعة والخرى أم يتمتع بشرة حبه  
وخبثه ؟ على أن الحزن في الملهة يجب ألا يتعدى أشخاص الرواية إلى جمهرة  
المشاهدين فإن ذلك ميزة المأساة . ومن حق النظارة عليك أن تسرم على حساب  
أشخاصك ، فتضحكهم من بكائهم وتسعدهم بشقائهم . وسير بك تفصيل ما أجمله  
التعريف من صفات العمل وتحليله فنجتزئ الآن بذلك

### صفات العمل :

من صفات العمل الأساسية الوحدة ، والسرعة ، وتوجيه الأثر إلى ذهن  
فوحدة العمل هي اتحاد الأجزاء المختلفة التي يتركب منها العمل الروائي على  
إيجاد حادث واحد أو منعه . ولا يتحقق ذلك إلا بنحصر الاهتمام كله في بطل  
الرواية ، وجعل هذا البطل في خطر واحد لا يختلف من ابتداء التمثيل إلى انتهائه ؛  
لأن الخطر إذا زال انتهى العمل ، والبطل إذا وقع في خطر غير الأول ابتداءً  
بوقوعه فيه عمل آخر . على أن العمل قد يكون مركباً متشعباً تملؤه التغيرات

(١) سنلخص في فصل المأساة والمهارة جميع ما نستشهد به من الروايات .

وتهوكة المفاجآت ولا يؤثر شيء من ذلك في وحدته . إذ يكفي أن تكون هذه التفاصيل وتلك الاعتراضات مسوقة إلى غرض واحد ، موصلة إلى نتيجة واحدة . وقد يتسامحون أحياناً في تطبيق شرط الوحدة ، فيكتفون في تحققه بأن يتحد الخلق الفعال في الرواية ، فيجيزون أن تتنوع المواقف وتتعدد الحوادث ما دامت تدور كلها حول خلق واحد تحلله وتفصله

### الوحدات الثموت :

ولقد كان القدماء من أشياع المذهب الانباعي Classique في فرنسا أثناء القرن السابع عشر يشترطون في العمل غير هذه الوحدة وحدتين آخرين : هما وحدة المكان ووحدة الزمان ، ويسمون ذلك قانون الوحدات الثلاث ، وظلوا يطبقونه في غير لين ولا هوادة حتى ظهر المذهب الابتداعي Romantique في صدر القرن التاسع عشر فهاجم هذا القانون فيما هاجم من قوانين القدماء . وكان من أثر هذا النضال العنيف بين أنصار المذهبين أن تجوز الأدباء في تطبيقه ، وأغضوا قليلاً عن تحقيقه ، فذهب ما يشينه من تكلف وتعسف ، وبقي ما يزينه من دقة وتحديد . فماذا كانوا يريدون بوحدي المكان والزمان ؟ كانوا يريدون بوحدة المكان أن يفرض وقوع العمل كله في مكان واحد لا يتعداه ، فإذا وقع في مدينة أو معسكر أو طابق بيت ظل ذلك المنظر واحداً في كل فصل من فصول الرواية من بدء التمثيل إلى ختامه ؛ وإن اقتضى الحال أن يعمل أحد الأشخاص عملاً يحتاج إلى نقلة أو رحلة عمله خارج المسرح ثم نبأ به المشاهدون في وقته المناسب . وكانوا يريدون بوحدة الزمان ألا يستغرق العمل الروائي أكثر من أربع وعشرين أو ست وثلاثين ساعة . وكان أرسططاليس يحتم ألا يتجاوز هذا الزمن دورة الشمس . وعلتهم في اشتراط هذه الوحدات الثلاث مجازاة السلف من الأغريق في سلوك هذه الطريقة ، والحفاظ على الإمكانية بمقاربة الحقيقة ؛ فإن الذوق السليم يقتضى أن ما يمثل في ثلاث ساعات أو أربع يكون قد حدث

حقيقة أو فرضاً في زمن يسير ومكان واحد . ولكن المحدثين يقولون لماذا تستطيع الخيلة أن تتصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ؟ وإذا قبلت مخيلاتنا أن يمثل لها في ساعة أو ساعتين ما لا يحصل إلا في يوم وليلة ، فكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك ؟ الواقع أن الكتاب يتوسعون في هذه القاعدة حتى القدماء منهم ما داموا محتفظين بالامكانية ووحدة الجاذبية . وقد أصبح اليوم تغيير المكان وتطويل الزمان من الأمور الميسورة على المسرح الحديث ، فعالجوا الأول بإرخاء الستار هنيهة ريثما ينتقل الممثلون إلى مكان آخر -- والستار ميزة لم تكن لمسرح القدماء من قبل -- وعالجوا الثاني بتقسيم الرواية إلى فصول يفرضون مرور الزمن الذي يريدونه في الفترات القصيرة التي تتخللها . على أن هذا الزمن وإن يكن غير محدود لا ينبغي أن يطول حتى يخرج عن حدود الإمكان ، فلا يجوز مثلاً أن يكون البطل صغيراً في الفصل الأول ثم يدركه المشيب في الفصل الأخير أما السرعة فيجب أن يكون العمل في الرواية أسرع منه في الملحمة ، لأن الملحمة مسرحها الطبيعة ، ومرماها ذهن القارئ ، فهي تحتل من التطويل والتفصيل والاستطراد والوصف ما لا تحتمله الرواية لضيق مسرحها وقرب مداها . فهي لا بد أن تبدأ في عنفوان العمل وعلى مقربة من الحل ، لأن طبيعتها من قوة الحركة وشدة الاندفاع ، وما تحدثه في نفس المشاهد من شدة القلق وقوة الانجذاب ، تأبى الإسراف في خلق الظروف وابتكار الوسائل ، فلا تسيغها إلا بقدر الحاجة الملزمة . فالرواية ولا سيما المأساة ، سيل يقطع السدود ويقتحم الحواجز ، ولكن الملحمة نهر فياض يتحدر هادئاً طليقاً إلى مصبه ، فيطول مجراه بكثرة منعطفاته وتعدد مخانيه . وإذا امتازت الملحمة بالتنوع والغزارة والفخامة ، امتازت المأساة بالسرعة والتأثير والحركة

بقيت الصفة الثالثة وهي توجيه الأثر إلى الذهن لا إلى الحواس ، لأن المسرح إذا غلبَ التأثير في الجسم على التأثير في الفكر كان أقرب إلى الملعب

Cirque وهو مظهر العجائب البدنية من الحيوان المروض والإنسان الممرّن ، وكان جزاءه أن يفقد سلطانه ومكانه في قليل من الزمن . وعلّة ذلك أن التأثير المادى محدود متشابه ، فلا يلبث الناس أن ترى أعينهم مداه وتعود آذانهم صده ، ويدركوا أن ما قرع أسماعهم أول مرة من أصوات الألم المروعة ، وأنات الاحتضار الموجهة ، إنما هو صوت واحد متكرر الأثر ؛ ويؤول الأمر للمشاهدين والمؤلفين حتما إلى أن يفقدوا التأثير منه والتأثير به لتشابه موضوعاته وتكرار مؤثراته . من أجل ذلك لا ترى على المسرح تفاصيل الحوادث المربعة كالقتل مثلا ، بل يفرض حدوثها في ظاهره Coullisse ، ثم تليق إلى المشاهد على لسان شخص من أشخاص الرواية . ومسرح الاغريق نموذج المسارح في هذه السبيل . أما المسرح الرومانى فقد دعاه غلظ الطبع وجفاء الشعور إلى أن يُسمع النظارة أنين مصارعى الثيران وهم في سياق الموت ، ويريههم دماء الضحايا وأشلأ القتلى مبعثرة على أرضه ، فتأخر الفن الروائى عند الرومان من جراء ذلك كثيرا

### أجزاء العمل :

العمل الروائى كالعمل الحكائى يتألف من العرض والتعقيد والحل فالعرض فكرة عامة مجملة عن العمل الروائى بتقدم بها الكاتب في الفصل الأول ، ليهيئ الأذهان إلى الحادث ، ويشوق النفوس إلى التأخر ، ويعرّف الظروف والأمكنة والأشخاص إلى المشاهد . وهو في الرواية أصعب منه في الملحمة ، لأن أدائه لا بد أن يكون بالعمل ، ولأن الأشخاص وهم مشغولون بأعمالهم الحاضرة وأحوالهم القائمة ، ملزمون بتقديمه إلى المشاهدين في معرض حديثهم الخاص دون أن يظهر عليهم أنهم يريدون ذلك . فالطبيعة إذن هي الصفة الجوهرية للعرض . وهناك صفة أخرى لا تقل عنها خطورة ، وهي أن يكون العرض وسطا بين الغموض والوضوح : فيكون واضحا بقدر ما يدلّك على أدوار الأشخاص الأساسيين ، ويضع يديك على الخيوط التي سيحيك العمل منها عقده ؛ وغامضا

بقدر ما يخفى عنك الحل ويدخلك سرور المفاجأة

ولقد كان عرض المساة في الفن القديم بائن الطول ، قوى الفعل ، شديد الأثر ؛ ولا تزال عروض أسخيلوس وسوفوكليس مضرب الأمثال في ذلك ؛ فأصبح في الفن الحديث سريع الحركة ، ضعيف التأثير ، ولكنه أدق وأبلغ . إذ من القواعد الأولية المقررة في فن المسرح أن تتدرج الجاذبية في أجزاء الرواية ، فتبدو ضعيفة في العرض ، ثم تنمو على التدريج رويداً رويداً حتى تبلغ الغاية في النهاية . فإذا ما بدت قوية في صدرها فأسالت العيون من الرحمة ، وخلعت القلوب من الرعب ، كان من الصعب على الكاتب أن يُدرج المواقف الروائية ويرتبها في الفصول . لذلك تجد كتاب العصر لا يضعون الجاذبية في العرض ، وإنما يكتمون بالتيثية لها والدلالة عليها

إن العرض يسهل بناؤه ويخف أداؤه كلما اشتهر موضوع الرواية أو كان مما ألقه الناس في اجتماعهم ، وعرفوه من طباعهم . ولذلك كان في الملهاة أسهل منه في المساة ، لأن العمل فيها قريب العلاقة بمحدود الفكرة ، لا يخرج في معظم الأحوال عن دائرة الجماعة أو الأسرة — والمآرب والأخلاق والعادات والأهواء في هذه الدائرة معروفة مألوفة ، توضحها كلمة وينبئ عنها منظر . ومع ذلك فلبعض الملاحى عروض بلغت حد الإعجاز من الفن كعرض تروتوف ، والمريض المتوهم ، والنساء العوالم ، لمولير

والتعفير هو الجزء الذي تشتبك فيه الظروف والوقائع والمنافع والمنازع والأخلاق في اعتراضها طريق البطل ، فينشأ عن اشتباكها الشك والتطلع والقلق وفروع الصبر ، وبذلك تقوى الجاذبية . وأفضل التعقيدات وأجدرها بالفن ما نشأت فيه العوائق من أخلاق الأشخاص وأهوائهم ، لا مما يصدر عن غير طبيعتهم ولا إرادتهم كالأخطاء القهرية والحوادث الخارجية . ولا بد أن يسير التعقيد على سَنَنِ الطبيعة حتى يسهل على المشاهد أن يتصور وقوع الحوادث كما يراها . وحوادث الطبيعة كما تعلم نتيجة وعلاقة وتسلسل ، فينبغي إذن أن يكون

التعقيد سلسلة من الحوادث ، بينها من التوصل والتفرع ما بين الحلقات  
لم يكن للتعقيد في المآسي القديمة ما له اليوم من شأن وخطر . فقد قسم  
أرسططاليس الموضوع تقسيماً كمياً إلى أربعة أقسام : وهى المقدمة والوقائع والنتيجة  
والخوردس . ( والقسم الأخير قد حذف اليوم ) ، ثم تكلم عن التعقيد دون أن  
يُعنى به ، وقسم الموضوع إلى بسيط وهو ما كان العمل فيه مستمراً متحداً ينتهي  
من غير انقلاب <sup>(١)</sup> ولا تعرف <sup>(٢)</sup> ، وإلى مركب أو معقد وهو ما اشتمل على هذين  
الموقفين أحدهما أو كليهما . فالقاعدة التى وضعها أرسططاليس للنوعين جميعاً هى  
أن تستمر سلسلة الحوادث متصلة ، وألا يكون تسلسلها تعاقبياً . بل يتوالد بعضها  
من بعض على غير ما يتقرب المشاهد حتى تنتهى إلى الحل . والحق أن  
أرسططاليس لم يكن محتاجاً إلى غير هذا ما دام كل ما يبيغيه هو حادثاً يبعث فى  
القلوب الرعب والرحمة . فهو لا يشغل باله إلا بالحل ، أما التأثير الداخلى للموضوع  
فذلك ما لا يحفل به كثيراً . فأنت ترى أن المسرح الأغرقي كلن يعتبر الموضوع  
الذى يتمخض عن الفاجعة الأليمة المحزنة بسيطاً . وما كانت تلك البساطة فى  
الواقع إلا فراغاً فى عمل عقيم بطبعه . وكيف يكون فى مثل هذا الموضوع الساذج  
محل لتناقض الأخلاق وتصادم الأهواء ، وأسباب حوادثه خارجة عن إرادة  
الأشخاص أو سابقة للعمل الروائى نفسه ؟ فى رواية أوديب الملك ماذا ترى ؟  
ترى كل شئ قد وقع قبل ابتداء العمل : ( فلبئس ) قد قتل ، وأوديب قد تزوج  
من ( يوكاست ) ، فلم يبق إذن بين البطل وبين الشقاء إلا أن يعلم أنه زان بأمه  
قاتل لأبيه ، فرويداً تنكشف الحجب وتنجل الحوادث ، ويستيقن أوديب أنه  
نفذ إرادة الآلهة فيعاقب نفسه . تلك هى رائعة الأدب الأغرقي وكل ما فيها

(١) الانقلاب Révolution هو أن يحدث فى آخر العمل حادث يغير وجهة الأشياء

فريد الشقى سعيداً والسعيد شقياً

(٢) التعرف Réconnaissance فى اصطلاح المسرح هو اللحظة التى يعرف فيها شخص

من أشخاص الرواية لنفسه أو لغيره . فقد يحدث أحياناً أن يجهل الشخص حقيقة أمره  
أو حقيقة غيره حتى تنهياً الظروف فيعلم المجهول ويكشف المستور فيكون له ضجة ودهشة

انكشف عن جريمتين وقتاً قبل عملها ، فكان ذلك الكشف الرهيب الأليم كافيًا لشغل المسرح وملئه . فكيف استطاع الأغريق إذن أن يشغلوا خمسة فصول بحادث محتوم لا حيلة للأشخاص فيه ولا منجى لهم منه ؟ كانوا يمثلون على التتابع مآسى كثيرة فى يوم واحد ، وكان الخورس يقتل جزءاً من الزمن ، وما بقى من الفراغ كانوا يملأونه بالشكاوى والوعظ والوصف والانشاد والمجاذلات فى الفلسفة والسياسة

تلك حال التعقيد الروائى فى الفن الإغريقى ، وهو كما ترى ضئيل الخطر قليل الأثر ، لا يقوى الجاذبية ولا يزيد التشويق ، وإنما كان سبيلهم إلى ذلك هو التعرف وحده ، وكان شعراؤهم يؤثرونه ويرونه أنجع الوسائل لايقاظ المسرح وإحياء الرواية . ولولاه لما كان لمعظم روائعهم الفنية شأن يذكر كأوديب وإيفجينى وفيلوكيت

أما التعقيد فى الفن الحديث فهو جسم الرواية وروح العمل ، وكان سبب ما أحله تلك المكانة هو امتداد نواحيه وتشعب أطرافه وحرية وجهه ، فقد تخلص من ربة القضاء والقدر والكهانة ، وأصبح مظهراً للعواطف المؤثرة المنتجة ، وصدى لأصوات الحياة الصاخبة المزججة ، وصورة للبيئة الحاضرة المعقدة ؛ وصارت جاذبية المسرح معقودة بما يحدثه اصطدام الأهواء واضطراب النفوس وتباين الأخلاق وتعارض الأطماع من خير أو شر ، وأخذ الحب والبغض والانتقام والطمع والغيرة تحمل من حياة الإنسان محل الأقدار والحظوظ ، وتعقد العمل بتفاوت الشعور وتنازع النفس واختلاف الهوى وثورة العاطفة ، فبعث فى المسرح الحديث حركة شديدة وروحاً قوية كان القدماء يجهلون بها كل الجمل ، لأن مسرحهم كان يقوم على حكم الضرورة ، ومسرحنا يقوم الآن على نظام الطبيعة ؛ والضرورة عامل قاهر ومتسلط مستبد ، لا معقب لحكمه ولا راد لقضائه . أما الطبيعة فلها مبادئ وقوانين تصدر عنها وتسير عليها ، فكل حادث لعله ، وكل غاية لأصل ، حتى فى اضطراب الأهواء وفوضى الميول تجد نظاماً خفياً لا تستطيع أن

تقلبه دون أن تصرخ الطبيعة في نفسك بإنك خرقت قانونها واتهكت حماها ؛  
لذلك كان بناء المأساة الحديثة من أدق الأمور وأشقها على الكاتب : فالحوادث  
تتدرج في الصعوبة بحكمة ، والجاذبية تتوزع في الأجزاء بدقة ، والعمل يتسلسل  
بعضه من بعض في حدود الطبيعة سواء أكان منتزعا من جوهر الموضوع أم من  
خُلُق الأشخاص . ولو شاء ربك أن يبعث الآن أرسططاليس فرأى كيف نسجت  
العقدة في أمثال بُلْيُكْتْ وألزييرَ لملكه الدهش وأخذ العجب ، ولاعترف أن  
هناك فناً آخر أسمى وأبلغ من فن أوربيدس وسوفوكليس يدور العمل فيه على  
الأخلاق والعادات ، لا على الضرورة والخرافات

بقى الحل وهو الجزء الذى تنتهى به الرواية وتنحل فيه العقدة بزوال الخطر  
أو قضاء الوطر أو تذليل العقبة أو حلول الكارثة . وبراعة الحل أن يدبر دون أن  
يظهر ، فتديره يكون بوضع العمل على طريقة تجعل اللاحق ناتجاً عن السابق .  
فان بين الحوادث المتوالدة والحوادث المتعاقبة بوناً بعيداً كما قال أرسططاليس ،  
وبذلك يكون الحل طبيعياً منطقياً متفقاً مع أخلاق الأشخاص وأعمالهم ؛ وعدم  
ظهوره هو أن يكون فجائياً ولا سيما إذا كان ساراً ، لأن الجاذبية إنما تقوى  
بتعاقب الرجاء والخوف على قلب المشاهد ، ولا مصدر لهذا التعاقب إلا الشك ،  
فاذا علم من قبل أن الحل سيكون ساراً انتفى سبب الرجاء والخوف ، وسكن  
باتنفائه محرك الجاذبية . حتى في الموضوعات المعروفة يجب أن يخفي الحل . وخفائه  
إنما يرجع إلى براعة الكاتب في سوقه العمل على وجه ينسى المشاهد ما يعلمه  
من قبل . وتلك هي قوة الوهم وعبقريّة الفن ، ولولاها لما رأينا ذوى الحاسة من  
المشاهدين سيكون للمأساة الواحدة عشرين مرة

إن معنى فجائية الحل هو انتقاله طفرة من حالة مبهمة إلى حالة واضحة .  
وتقريب ذلك أن حظ الأشخاص في سياق العمل أشبه بسفينة تناوشتها الأمواج  
واصطلحت عليها العواطف — وتلك هي العقدة — فاما أن تفرق وإما أن تبلغ  
الساحل — وذلك هو الحل —



ثم إن الحل قد ينتهي إما بالتعرف إذا تعقد العمل على أساس الجهل والتناكر ، ثم تحلل بجلاء الموقف وتعارف الأشخاص ؛ وإما بالانقلاب إذا حدث تغيير فجائي قلب حال البطل من نعيم إلى بؤس أو من بؤس إلى نعيم . وفي الحالة الأولى يسمى الحل محزناً<sup>(١)</sup> وفي الحالة الأخرى يسمى ساراً . وكان أرسططاليس يفضل الحل المحزن ويقول بإبعاد الفضيلة المطلقة والريذيلة المطلقة من المسرح ، ليكون لأشخاص الرواية نصيب من كليتهما بارتكابهم جرائم عن غير عمد فيعاقبون عليها جميعاً في النهاية . أما سقراط وأفلاطون فرأيهما على خلاف رأيه : يريان أن المأساة لا بد أن تتفق مع القوانين فتقف البريء على المسرح إزاء المجرم ، ثم تحكم للأول على الثاني . وعلى الجملة فالحل عند القدماء كان يعوزه اجتماع التأثير والمغزى وهما قوامه وكاله ؛ لأن الحوادث التي تؤدي إلى الحل كانت خارجة عن إرادة البطل صادرة عن سواه ، والشقي إذا أشقته أخطاء غيره لا يكون مثلاً ، وإذا أشقته أخطاء نفسه لا يستحق عطفاً . أما الحل في الفن الحديث فمن السهل اجتماع هاتين الخلتين فيه ، لأن الرجل إذا أضله الهوى وأعماه الغي فتردى في هوة الشقاء وهو طيب القلب نبيل النفس ، كان مثلاً قوى التأثير شديد الروعة جليل المغزى ، يشعر قلبك الخوف دون أن يفزعك بالبلاء ، ويثير في نفسك الرحمة دون أن يثيرك على القضاء . وليس الكاتب في حاجة إلى أن يغمس يد أشخاصه في الجرائم ليهز النفوس ويبيكي العيون ، فإنه يجد لهم في صميم أفئدتهم العدو الكاشح والطاغية المستبد والسياف القاسى ، وإذن يكون عذابهم ومصابهم من طريق الهوى المضل أبلغ مثلاً وأقوى أثراً وأفزع صورة . وفي ذلك يتجلى فضل الطريقة الحديثة على القديمة

(١) في المسرح الأوربي يطلقون على الحل السار كلمة Pérépitie بيريسى ومعناه الحل النقلب ، وعلى الحل المحزن كلمة كاتستروف Catastrophe ومعناه هنا : القاضية أو الحل الحاسم . وإذا حدث التغير بسرعة ومفاجأة سمي : الضربة المسرحية Coup de Theatre .

فى الحل المحزن . أما فضلها عليها فى الحل السار فهو أظهر وأكبر ، لأن هوى النفس مقرونًا بسلامة القلب لا يقابل على المسرح بما تقابل به الدناءة الفرزية والشر الصادر عن روية من الزراية والمقت . وإذن يستطيع الكاتب أن يجد للبطل الذى أضله هواه مخرجًا من شقوته ومخلصًا من ورطته ، وهو جازم بوقوع هذا الحل السار من نفوس المشاهدين موقع الرضا والمسرة ، لأنهم ظالما ابتأسوا لبؤسه ، وشقيت نفوسهم لشقاء نفسه ويحمل بنا قبل أن نفرغ من الحل أن ننبه الكتاب إلى عيب أصلى من عيوبه وهو الطول

ومنشأ ذلك العيب سوء توزيع العمل على خمسة فصول ، فيجعلون الفضل الأول للعرض ، والثلاثة التالية للتعقيد ، والخامس للحل . وطبيعة ذلك التقسيم تقضى بأن يبلغ الخطر أقصى درجته ومنتهى قوته فى الفصل الرابع . فإذا جاء الفصل الخامس وجد الكاتب نفسه مضطراً أن يحل العقدة ببطء وتدرج ليملاؤه ، فيطول بذلك الحل ويفتر ؛ والجاذبية إذا انتهت فى الزيادة بدأت فى النقص ، أو هى كالنار تغذى بالوقود فإذا ما سكت عنها انطفأت . فينبغي الإسراع فيه على شرط ألا تضر السرعة بالأمكانية ولا الأمكانية بالشك . أما حل الملهاة فهو بحكم العادة كشف خديعة وإزالة غرور وفضيحة خبث وقطيعة سخرية . ويغلب أن يكون الحب محور التعقيد الهزلى فينحل بالزواج ؛ وهو يشارك حل المأساة فى ترتيبه على ما قبله واتباعه من نفس الموضوع وتولده من تسلسل الحوادث . ويختص دونه بعدم المفاجأة ، فقد يزداد هزله كلما وضع أمره . وفى المأساة يُخدع المشاهدون ، أما فى الملهاة فيُخدع الأشخاص

### أجزاء أخرى للعمل :

ذلك هو التقسيم الأساسى للعمل ، وهناك تقسيم آخر أغفله اليونان واستعمله الرومان ، وهو تقسيم العمل إلى فصول ، والفصول إلى مناظر . فالفصول هى

مراحل العمل أو درجاته ، تفصل بين كل درجة وأخرى فترة تسمى استراحة .  
والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول ممثل أو خروجه . ولعلك لا تكتفى  
بالتعريف في شرح هذه الكلمات فدونك شيئاً من التفصيل :

**الفصل :** لم يعرف الأغريق كما قلت تقسيم الرواية إلى فصول ، وإنما كانوا  
يعرفون شيئاً يشبه ذلك في تمثيل ثلاث مآس في موضوع واحد ، كل مأساة لها  
كيان مستقل عن الأخرى . أما اللاتين فقد قسموها إلى فصول حصرها هوراس  
في خمسة لا تزيد ولا تنقص . ففي الأول يعرض العمل ، وفي الثاني يبسط ، وفي  
الثالث يُعقد ، وفي الرابع يهياً حله ، وفي الخامس يحل . ولكن جعل هذا التقسيم  
قاعدة مطلقة لا يخلو من ضرر ، وإلا فإذا يصنعون في موضوع يعرض في منظر  
ويحل بكلمة ؟ أيترك وهو طريف مؤثر صالح للتمثيل ، أم يملأ بالتطويل والحشو  
حتى يكمل ؟ وما حكمهم على مأساة أو ملهاة محكمة النسيج ، لا تبدأ عقدة إلا في  
الفصل الثالث ، ثم يخصص حلها الفصل الخامس ؟ إن التعقيد هو جسم العمل  
وروحه كما علمت ، فينبغي أن ينزل من الرواية في أوسع محل ، بل يجب أن يكون  
كأنته ، مدخله العرض ومخرجه الحل . وأمر الكتاب وأندهرم من عجل بالتعقيد  
ثم طوله ما استطاع محكما لقوته متدرجا في عقدة

الحق أن جريان العرف بتقسيم الرواية إلى خمسة فصول ليس قائماً على أساس  
متين فيفرض ، ولا هو خالياً من الفائدة الفنية فيرفض ؛ إنما المرجع في ذلك كله  
إلى طبيعة الموضوع ، فإذا كان قوياً غنياً يستطيع أن يملأ خمسة الفصول كان  
ذلك التقسيم أدعى إلى انفساح العمل وتقوية الجاذبية وتحليل الأخلاق واطراد  
الحوادث من غير ضغط ولا اصطدام ولا مباغطة . وأما إذا كان بسيطاً لا يحتمل  
البسط ولا يقبل التطويل ، فخير لك أن تغلب حكم الطبيعة على حكم العرف ،  
فتتصرف في التقسيم تصرفاً يلائم الموضوع ويتفق مع الأمكانية ، ويعصمك من  
الحشو والتكلف . على هذا الرأي يسير الكتاب اليوم ، فتجد الروايات تتردد بين  
فصل واحد وخمسة . على أن الشرط الأساسي هو الدقة في هذا التقسيم حتى يحسن

توزيع العمل ، ويمكن تدرج الجاذبية فى الفصول والمناظر بحيث يكون العمل كالساعة : فالحوار يرصد الثوانى ، والمناظر ترصد الدقائق ، والفصول ترصد الساعات ، لأنك إذا أرحت العمل فى منظرين متعاقبين ففرت الحركة وخمد الأثر . اقرأ رواية ترتوف لموليير — وهى منقولة إلى العربية — وراقب فيها سير العمل وتدرجه وتقسيمه تجدها فى كل ذلك المثل الأعلى . علام يدور العمل فى هذه القطعة الخالدة ؟ يدور إما على هتك الحجاب عن نفاق ترتوف وخبه ، وإما على استيلائه على بيت أرجون وثروته ، وحرمانه ابنه ، وزواجه من ابنته . فماذا صنع موليير فى الفصل الأول ؟ عرض على أنظارنا صورة المنزل الداخلية ، وأرانا سلطان ترتوف المنافق على أرجون الساذج وأمه العجوز ، وأطلعنا على سوء رأى الباقين من الأسرة فى هذا اللثيم . أعلن كل ذلك فى المنظر الأول ، فاشتبكت المعركة وابتدأ العمل بقوة . وفى الفصل الثانى حمل أرجون على الأقرار بطاعته العمياء لترتوف ، وترتوف قد قطع ما بينه وبين بنيه وزوجه ، وأفسد ما كان صالحاً من نفسه ، وجعله يعلن أن ترتوف سيكون زوج ابنته ، وابنته تحب فالير ، ولكنها لم تجرؤ على عصيانه . ومن ثم نشبت المعركة المضحكة بين العاشقين . وفى الفصل الثالث كاد داميس ابن أرجون يفضح أمر ترتوف ، وأوشك العمل أن يشارف الحل لولا براعة المنافق وسداجة أرجون ، فاستحكمت العقدة وقويت الجاذبية بعزم أرجون على معاقبة بنيه بالخروج عن ماله كله لترتوف . وجاء الفصل الرابع فأنكشف سر ترتوف ، وانحلى أمره لإرجون فهم بطرده ، إلا أنه عارضه بعقد الهبة ، وهدده بوثائق تنهمه وتجرحه ، فاضطرب البيت ونال من أهله الهم والجزع . وفى الفصل الخامس زاد الاضطراب ، واشتد القلق حتى حانت ساعة الانقلاب فعرف الملك خيانة الماكر فقبض عليه وعفا عن أرجون . فأنت ترى أن العمل قسم بدقة ، وأن الجاذبية وزعت بحكمة ، وأن الموضوع كان كافياً لتغذية الفصول ، فبرئت القطعة من الاستطراد واللغو

### الاستراحة :

هى فترة بين فصل وآخر من فصول الرواية يقف أثناءها التمثيل وينقطع انتباه المشاهد . أما العمل الروائى فلا بد من فرض استمراره خارج المسرح بجارية للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الأمكانية . فهى راحة للمشاهد وضرورة للمسرح ؛ ولكن المثل يجب أن يشغل فيها وإن كان فى الواقع يستنشى هو أيضاً نسيم الراحة فى ظاهر المسرح ( الكواليس ) ؛ ولا مناص للكاتب من أن يراعى ذلك ، وهو يكون هيكل الرواية ويقسم العمل على الفصول . فلا يجوز مثلاً أن يحرك العمل عندما وقف فى الفصل الأول ، بل يفرض أن العمل قد قطع فى أثناء الاستراحة مرحلة طويلة أو قصيرة على حسب الظروف ، فحكمه فى ذلك حكم مهندس البناء يرسم فى تخطيطه الأماكن الفارغة والمشغولة ، ولكل منها نصيب من عنايته وتقديره . وبعد ، فإن الاستراحة عظيمة النفع جلية الخطر ، وحسبك أنها أجل مزايا المسرح الحديث ، اهتدى إليها فحقق بها مبدأ الامكانية ، ووثق بها عقدة الجاذبية . أما الأغر يق فسا كانوا يقفون التمثيل ، وإيما كانوا يشغلون ما بين الفصول بالقيان ( الخورس ) وكان يساعدهم على اتباع هذا النظام اشتراط وحدتى الزمان والمكان . فلما تحلل الحدثون من سلطان هاتين الوحدتين وأجازوا لأنفسهم الخروج عن مداها لم يكن بد من هذه الاستراحة يسدون بها خلل التمثيل ، ويتقون بها ملل التطويل ، ويفرقون ما بين الحوادث والواقع . وأظن فى هذا الكلام شيئاً من الغموض فإليك توضيحه :

لا شك أن فى الطبيعة كثيراً من الأشياء لا يمكن أن تمثل على المسرح ولا أن تغفل فى الرواية ، فاذا أسأنا تمثيلها أضعفت الوهم المسرحى ، وإذا أغفلنا ذكرها شوهت العمل الروائى ؛ فلا نخرج لنا إذن من هذه الحيرة إلا الاستراحة نفرض حدوثها فى خلالها ، ثم نكتفى بعد ذلك بذكرها . كذلك لا يخلو العمل المسرحى غالباً من تطويل لازم وتفصيل واجب يملان المشاهد ويقتان فى طبعه ، وهو يأبى

إلا أن يظل مشغول القلب ، متمتع الحواس بتأثير لذيذ قوى ، فستطيع إذن أن توفق بين شعور المشاهد وحقيقة الواقع ، بأن نعرض على المسرح ما يلذ ويؤثر ، ونبقى للاستراحة ما يمل وينفر

بقى أن الكاتب بفضل الاستراحة يستطيع أن يحقق مبدأ الإمكانية الزمنية بفرضه حدوث أشياء لو مثلت على حقيقتها لاقتضت من الزمن ما لا تتسع له مدة التمثيل

### المنظر :

المنظر هي أجزاء الفصل المختلفة كما علمت ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، وليس لها عدد معين . ولكن لها قاعدة عامة ، وهي ألا يبقى المسرح خالياً من ممثل حرصاً على الوهم واستبقاء للخديعة وأستدامة للأثر . فإذا اضطر الممثلون جميعاً إلى تركه ليخلفهم عليه آخرون . وجب إما أن يوجهوا الخطاب إليهم وإما أن يعلنوا دخولهم عليهم ، حتى لا يدخل المسرح أحد أو يخرج منه دون أن يُعلن المشاهدون بسبب دخوله ، أو يكونوا قد علموه من قبل حصوله . أما أن يخرج ممثلو المنظر السابق ويدخل ممثلو اللاحق من غير مخالصة النظر ولا مبادلة الكلام فذلك إخلال بشرط الإمكانية

### الأشخاص :

يشترط في أشخاص الرواية أن تكون صفاتهم وعاداتهم (محلية) تلائم الزمان والمكان اللذين يعيشون فيهما ، (مناسبة) تتفق مع عمرهم وجنسهم وطبقتهم ، (ممكنة) لا تناقض التاريخ ولا التقاليد ولا الأساطير ، (ثابتة) تلازم الشخص من بدء العمل إلى انتهائه ، (متنوعة) لا تتشابه في شخصين بل يختلف كل شخص عن الآخر في صفته وعاداته ، (جارية مع العرف) فلا تكون شاذة ولا غريبة كوصف اللص بالكرامة ، وقاطع الطريق بالشهامة ، والسفاح بالنبل . وتلك تقيصة من نقائص المسرح الحديث

## أداء العمل :

يحدث العمل في نفس الممثل فيؤديه بالعبارة مستمعين بالإشارة . والعبارة تكون حواراً ، وقد تكون نجوى نفس . وبحث هذه الكلمات الأربع يحتاج إلى شيء غير قليل من الأناة والعناية

**العبارة :** الأسلوب الروائي هو الأسلوب الحديث النبيل المونق . فشرطه أن يكون طبيعياً لا تفسده الصناعة والعمل ، حياً لا تخمد الغنائية والتبذل ، بسيطاً لا تعقده الروية والتأمل ، ملائماً تتناسب لهجته مع نشأة المتكلم وترينته وطبيعته وعاداته وموقفه . ولن يتسنى للكاتب أن يحقق هذه الشروط إلا إذا نسي نفسه وفنى في أشخاصه ، فيطرح المقاطع الوجدانية والمحسنات البديعية والتشابه الغريبة ، من كل ما ينم على الدرس والبحث والتحذلق . اللهم إلا المأساة بنوعها فإنها تقتضى الأسلوب الرائع ، واللفظ المختار ، واللهجة المؤثرة ، لعلاقتها بالوجدان وصلتها بالعواطف . والبيان كان وما زال شرك العقول وسحر القلوب . وأكثر الناس لم يضمن لها الخلود إلا روعة الأسلوب وبلاغة الأداء . ولقد أخطأ بعض الروائيين القصد فغلبوا جانب الحركات والإشارة ، على جانب الكلمات والعبارة ، فوجعوا التأثير للعيون لا للقلوب ، وهياؤا الرواية للتمثيل لا للقراءة . وفاتهم أن العمل المسرحي مؤلف من الكلام والحركات ، فلا الممثل متكلم لا غير كالمحدث ، ولا هو متحرك لا غير كالخيال الشمسي ، وإنما الكمال أن يُعنى بالطريقين جميعاً ، فما كان من العمل قويا ماديا عامياً أدته الحركة ، وما كان منه جليلاً دقيقاً عميقاً كآثار العادات وصور الأخلاق وتباين العواطف وتضارب الأهواء وتعارض المنافع شرحته العبارة . فظواهر الغيرة والاشتمزاز والغضب تستطيع الحركات والملاحم أن تؤديها واضحة جلية ، ولكن تحليل القلب البشري وهو سر الجمال في أدوار ديدون وأريان وفدر وهرميون لا يضطلع به إلا البيان المعجز . وهل يعلق بذهنك من القطعة الفنية بعد تمثيلها غير مواقفها الشعرية القوية التي أوحاها البراع فانتقشت في لوحة ذهنك ؟

إن العمل الروائي يتجه إلى العين أو إلى القلب تبعاً لطبيعته وملاءمته للبلاغة أو للتصوير ، ولكن الأثر الذي يحدثه في النفس عن طريق الأذن أهدأ وأبطأ ولكنه أبقي وأعمق ، أما ما يحدثه فيها عن طريق العين فهو قوى فجأى سريع ، ولكنه قريب الغور قليل البقاء ، لأن الأذن إنما تنقل الفكرة وهي نامية ولود ، والعين إنما تنقل الاحساسة وهي جذباء عقيم . ذلك إلى أن القطعة إذا قامت على البلاغة فهي التي تخلق الممثل وتدفعه وترفعه ، أما إذا قامت على الحركات فحياتها ومماتها رهن بقوة المسرح وقدرة الممثل . ولك فيما تشهده على المسارح المصرية من روائع الفن الغربية دليل قائم على صحة ما نذهب إليه ، فإن بعض المتعسفين من أدعياء الكتابة ينقلونها نقلاً لفظياً فيهدمون فيها ركن البلاغة وهو عمادها الأقوي فتثير الضحك وهي فاجعة ، وتستوجب الهزؤ وهي رائعة ! !

ولا يقنع في بالك أنا نريد أن نضع من قدر الحركات أو ننكر أثرها في الفن ، فإن ذلك ليس في حسابنا ولا هو مفهوم من كلامنا ، وإنما نريد أن يوفى الكلام حقه من العناية أيضاً حتى تقوم الرواية على قدميها فلا تسير عرجاء ولا شوهاء بقي علينا أن نعرض لمسألة دقيقة خلقتها فوضى الأدب في مصر ، ودعوي كل أديب حق التشريع لهذه اللغة الأسيفة ، وانصراف القادرين من الكتاب عن الأدب المسرحي انصرافهم عن كل جليل مشر . تلك هي لغة الرواية ! فقد يزعم بعض الكتّاب أن لغة المسرح المصري يجب أن تكون العامية تثبيتاً للون المحلي وتحقيقاً لشرط الأمكانية . وكل ما يمكن أن يقولوه تأييداً لمذهبهم أن العامية لغة الأشخاص التي سايرتهم في كل سن ، ولا يستهم في كل ظرف ، فعبرت عن خلجات نفوسهم ونبضات قلوبهم ، وأنها حملت خلاصة تجاربهم وثمرات قرائحهم من لطيف الكنايات وبديع الأمثال وبلغ الحكم ، وأنها مرآة لبيئتهم انعكست عليها صور حياتهم ومظاهر معيشتهم ، وأنها أكل دلالة وأسهل إبانة عن التصورات الجديدة التي تخرج من أعماق النفس أو تدخل في ثنايا الحوار . ذلك كلام وجيه لا غبار عليه ولا نكير فيه ، وما يسوغ في رأينا أن ننقضه وقد قررناه من قبل .



ولكن ليقولوا لنا متى طبق قانون الأمكانية بنصه على اللغة والأسلوب ؟ إن الناس في كل زمان وفي كل مكان لا يتكلمون في الواقع كما يجعلونهم يتكلمون على المسرح . وهذه جميع المآسي ومعظم الملاحى قديمها وحديثها مكتوبة بالشعر الرصين ذى اللفظ المنضد والأسلوب الفخم ، فهل يزعمون أن أشخاصها كانوا فى الحقيقة يتحاورون بالشعر ويتجادلون بالحجاز ؟ أم يزعمون أن لغة راسين وشكسبير وهوجو وجيته وهى نموذج البلاغة للكتاب وموضوع الدراسة للشباب ، كانت لغة الشعب الذى كانوا يمثلونه أو يمثلون له ؟ وإذا جاز لهم أن يجعلوا الفرنسيين والانجليز يتكلمون على المسرح المصرى بلسان عربى ، فلم لا يجوز لنا كذلك أن نجعل خاصة المصريين بل عامتهم أيضاً يتكلمون بلهجة عربية فصحة ، وهى أقرب إلى هؤلاء منها إلى أولئك ؟ ليفرضوا أن العامية لغة أجنبية ننقلها إلى لغتنا العربية ، وليغضوا على تلك القذاة الضئيلة ابتغاء رقى اللغة ونهضة الأدب وتعليم الشعب . إن الفن الحقيقى أبدى خالد ، ومن الحال أن تخلده لغة جيل واحد ، ولهجة قطر واحد ، لأن العامية تتغير من جيل إلى جيل . وتختلف فى قطر عنها فى قطر . ونحن لا نريد أدباً مصرياً فحسب ، وإنما نريد أدباً عربياً يمثل حضارة مصر وثقافة المصريين ، وينقلهما إلى الأقطار النائية والأجيال الآتية

على أن أحداً من الناس لم يقل بأن المسرح لابد أن يعرض الحقيقة جرداء عارية ، بل المعروف أن من واجبه أن يحسنها بالخيال ، ويزينها بالكذب ، وفى ذلك التحسين والتزيين سحره وجاذبيته ، والمشاهد ذاهب إليه وفى نفسه أنه سيخدع ، وهو راض بهذه الخديعة مادام فيها لذته وفائدته . ومن قواعد المسرح أن الصدق يتوخى فيما يؤثر فى الذهن والنفس من الأفكار والعواطف ، أما ما يؤثر فى السمع والبصر فلا بأس فيه من الكذب ؛ فشكل الأسلوب من النظم والنثر والعامي والفصيح كشكل المسرح من المناظر والستائر والأضواء والأصباغ ، تعرف الآذان والعيون أنه صناعى مختلق ، ولكن الأذهان والنفس لابد أن تتأثر لما يقع فى الامكان من المواقف والعواطف والأخلاق والعادات

إن المسرح مهبط البيان ومورد البلاغة وطريق النفوس إلى الجلال والخير والحق ، فليس من غايته التأثير واللهو ، وإنما يعمد إليهما تخفيفاً لثقل الحكمة عن النفوس كما يساغ الدواء الشديد المرارة بالسكر أو العسل . فإذا لم يخرج المشاهد من المسرح وهو أوفر علماً وأرجح حلماً وأحسن حالاً من قبل أن يدخل فقد أخطأ المسرح غرضه وضل طريقه . ولعمري كيف يستطيع أن يرفع النفوس في مراقبي الكمال إذا لم يترفع هو عن حقارة الحياة العامة ، ويصور للناس المثل العليا من الجلال والفضيلة ، فيرتفع الشعب إلى سمائه ، بدل أن يُسِف هو إلى حضيضه ودهائه ؟ وعافنى نشدتك الله من احتجاجك على بنجاح الرواية الفلانية وهى مكتوبة باللغة العامة ، فان نجاح الرواية لا يُقدَّر بما تستدره من المال والدموع ، وإنما تقدر بما يبقى في نفسك منها بعد أن يسكن الممثل ويُسدل الستار إن الضوء الباهر يبقى أثره في العين ملياً بعد اختفائه ، والنغم الجميل يرن صدهاء في الأذن طويلاً بعد فئائه ، وكذلك الفن الساحر يستولى على نفسك وحسك حيناً بعد انتهائه ، فهل تجد الأمر في هذه الروايات كذلك ؟ أم الحقيقة المخجلة أن أكثر هذه القطع تُسوّد في ليلتين وتمثل في ليلة ، ثم تندرو أوراقها عواصف البلى والعدم ؟ !

أراء العمل :

الملاحظات : هى أحد لسانى العمل ، ومصاحبتها للكلام فى إبانة الفكرة طبيعة فى الناس منشأها ضعف العبارة وعجز اللغة عن تصوير ما يحول فى النفس من خواطر ومشاعر ؛ لذلك تجد حركات الجسم وملامح الوجه تشتد وتحتد كلما أصاب اللسان عى أولكنة . ومن ثم كانت الشعوب ذات الخيال القوى والاحساس الشديد أكثر الأم حركة وأشدها لهجة . والمرء إذا ما التاث عليه القول لنقص طبيعى فى منطقته أو لضعفه فى اللغة التى يعبر بها ، اعتمد على هذه الدلالات المنظورة فمرنها وقواها كما ترى فى الأخرس والبادىء فى تعلم لغة جديدة . وأشد ما تكون الحركات قوة وظهوراً حين تشور النفس وتضطرم العواطف ، فتتفجر من اللسان والجوارح

والملاح . لذلك كانت الحركات عنصراً من العمل الروائي ، وجزءاً من الفن الخطابي ، لشدة انفعالاتهما وكثرة مفاجآتهما وازدحامهما عادة بالمواقف الثائرة أو الساخرة . على أن الحركات قد تقوم بنفسها مقام الكلام كما ترى في الخيال الشمسي والخيال الظلي والرقص التمثيلي مثلاً . وليس من شأننا أن نتعرض لهذه الأبحاث فلها فن آخر ، وإنما حملنا على ذكر الحركات ذيادة عن حق البلاغة في العمل الروائي والمسرحي ، وقد مر شيء من ذلك عند الكلام عن العبارة ، وربما عدنا إليه عند بحثنا في الدراما

**الحوار :** الحوار هو مطارحة الحديث بين شخصين أو ثلاثة على الأكثر ، أما الرابع فقلما يكون له شأن في الحديث أو خطر . ومن الصعب أن نشركه فيه ما لم يكن دوره أن يظل صامتاً أثناء الحديث ، أو يؤيد بعض المتحدثين بكلمات قليلة . وشرط الحوار أن يكون جيد المناقلة ، سديد المساجلة ، حسن التقطيع ، مطابقاً لموقف المتكلم وخلقه ، متغير اللهجة والجرس تبعاً لمقتضى الحال ، سريع الجواب قصير الخطاب ، فلا يشبه دفاع المحامي ولا خطبة الخطيب ، لأن ذلك يزهق روح الجاذبية ويبعث السأم في النفس . وأجدر الأساليب به أسلوب الطباق والمقابلة

**نجوى النفس :** نجوى النفس هي حديث الممثل مع نفسه بصوت مسموع ؛ ومحله حين تضطرب حال الشخص فيغلبه الجزع ويفترسه الشك ، فينفجر بالكلام الجهير معلناً عن ضميره مصرحاً بسرّه ولو لم يكن هناك من يسمعه . وقد غالى رجال المذهب الابتداعى في استعمال نجوى النفس ، قاصدين بذلك إلى حذف الأنبياء ( Les confidents ) وهم أشخاص كان كتاب الأغريق ومقلدوهم من القدماء يضعونهم في الرواية لالشيء غير أن يسر إليهم البطل ما يفكر ويقدّر بدل أن يتحدث إلى نفسه . ولكن الابتداعيين بأسرافهم في النجوى ، وإسهابهم فيها لم يبرئوها من النقص والاملال . فلهو جو مثلاً في رواية هرنانى نجوى ألقاها ( دون كارلوس ) على قبر شرلمان بلغت ستين ومائة بيت ! وجمال النجوى أن تكون قصيرة ، إلا إذا كان اضطراب الشخص قوياً فلا بأس أن تطول قليلاً

## أنواع الرواية

موضوع الفن الروائي هو حياة الناس بأسرها . فهو يصور المضحك والمبكي من الحوادث ، ويصف الخامل والناهب من الناس . فاذا كان العمل الذى يمثله جدياً ، والأشخاص الذين يصورهم من الطراز الأول والطبقة العالية سمي مأساة . وإذا كان العمل هزلياً منتزعاً من حياة العامة مصوراً لعيوبهم سمي ملهاة . أما إذا جمع بين الجد والهزل ، أو اقتصر على الجد ولكن أشخاصه من طبقة العامة والسوقة ، فتلك هي المأساة الحديثة أو الدراما . وكل ذلك يؤدى عن طريق الالتقاء ، فاذا أدى عن طريق الموسيقى والغناء ، كانت الغنائية وفروعها . وسنتناول كل نوع من هذه الأنواع بالشرح والتفصيل والتحليل ، إلا الغنائية فسنلم بها إلماماً على قدر صلتها الواهية بالأدب والبيان

### المأساة La Tragédie

**تعريفها :** المأساة هي تمثيل عمل عظيم يبعث في النفوس الرعب والرحمة والأعجاب . وليس من الحتم أن تسفك الدماء وتنثر الأشلاء فوق المسرح لتحدث تلك الآثار ، بل يكفي أن يكون العمل جليلاً والشخص نبيلًا ، والهوى المتحكم رفيعاً ، حتى ينشأ ذلك الحزن الرهيب الذى يجدر بالمأساة . ومعنى ذلك أن يكون العمل خطيراً كأرجاع ملك مغضوب ، أو إخضاع هوى مستحكم ؛ وأن يكون الأشخاص من ذوي التيجان وطلاب العروش ، لأن وجيعه النفس لمصاب الملوك أشد من وجيعتها لمصاب السوقة ؛ وأن يكون الموضوع مقتبساً من الماضى ليكسب العمل جلال القدم ، وأن يكون الهوى الحرك للرواية هو الطمع أو الانتقام أو الحب هكذا كانت المأساة بعد كورني : أرستقراطية العمل والأشخاص والأسلوب

والفرض . وقد درج الناس دهوراً يوجبون أن تكون نهايتها فاجعة محزنة ، أخذاً برأى ارسططاليس كما علمت ، ولكن هذا الرأي جانبه المنطق وخالفه الواقع فأصبح غير واجب ولا محتوم ، لأن العمل قد يثير الإعجاب ويبعث الرهبة والرحمة ، ثم ينتهى مع ذلك بالسرور والغبطة

**غرض المأساة :** يفرض المأساة إذن هو إصلاح النفوس باثارة الرهبة من الجرم الفاضح ، والرحمة للفضل المذنب ، والإعجاب بالصنع الجميل . وطريقها إلى ذلك أن تمثل لنا أمثالنا وهم يصارعون الخطر ويكابدون المصيبة ، على شرط أن يكون هذا الخطر مما يفرعنا ، وتلك المصيبة مما يروّعنا ، وأن يكون هذا التمثيل مصبوغاً بلون الحقيقة حتى يخدع أبصارنا ويملك بصائرنا ، فتتأثر التأثير الذى نحبه على أنك تسألنى ما لذة المرء في شهوده نواثب الناس وسماعه أنين غيره ؟ يقول ارسططاليس إن مصدر هذه اللذة هو إتقان التقليد . ويقول ( لُكريس ) إن مصدرها شعور الانسان بالنجاء والأمن من مصائب يصلها غيره وهو بعيد عنها ، كلذة الجالس على شاطئ البحر يبصر في عرضه سفينة تصارع الموج وتكافح الخطر ، وهو رخي البال هادئ السر . ويؤخذ من خطاب الشاعر الهندي طاغور الذى ألقاه في مسرح الأربكية حين مر بمصر أن مصدر هذه اللذة تمثيل الحقيقة . « لأن الحقيقة من حيث هى ، جمال لا يعدله جمال . أأست ترى إلى صورة المرأة العجوز أبدعها فنان ماهر ؟ إنك تنظر إلى الصورة فتقر بجمالها ، ولكن العجوز التى فيها ليست على شئ من الجمال ، وإنما جمال الصورة أنها تمثل هذه المرأة على حقيقتها »

ونحن لا ننكر أن المرء يروقه أن يفرع من الخطر وهو بعيد ، ويلذه أن يألم لمصاب غيره وهو آمن ، وأن تفكيره فى سلامته من هذه الأرزاء ، وبرأته من تلك الأدواء ، سبب من أسباب سروره حين يشهد مأساة على المسرح ، ولكن السبب الذى يبعث فىنا تلك اللذة الغريبة من رؤية الألم وسماع الأنين غير هذا كله ، فان الأطفال وهم لا يفكرون هذا التفكير يلذ لهم أن يستشعروا الرعب

والرحمة من سماع الحكايات المروعة المؤثرة . يظهر أن منشأ هذه اللذة فينا عند مشاهدة النظر الفاجع هو ميلنا الغريزي إلى تمرين قوانا الجسمية والنفسية ، وما يحدثه ذلك الميل في نفوسنا من قوة الشعور بحيويتنا وعقليتنا وحساستنا وقدرتنا على العمل والتصرف . وما الأمن الذي نشعر به عند شهود هذه الفجعة إلا شرط ضروري لإحداث منظرها تلك اللذة لا مسبب لها . وذلك التمرين الطبيعي هو علة ما نجد في الطفل من شره إلى سماع الخوارق التي ترعبه والحوادث التي ترهبه . وهو كذلك سبب ما نرى من سعي العامة والسوقة إلى الساحة التي كان يشنق فيها المجرمون أيام كان الشنق علنياً ، وهو السبب أيضاً في ميل الأم الغليظة أو القوية إلى صراع الثيران وأناشيد الحماسة ، وميل الأم الرقيقة أو الضعيفة إلى تمثيل العواطف وقصائد الغزل

أما السبب في جعل الجاذبية المزدوجة من الرعب والرحمة أساس المساسة وروحها ، فهو ما لهاتين العاطفتين دون سائر العواطف من التدرج مع الحادث ، والترقي مع الخطر ، والأخذ بمجامع القلب شيئاً فشيئاً إلى أن يبلغا الغاية عند انتهاء العمل ؛ أما عواطف الحماسة والفرح مثلاً فانها تنشأ بقوة ثم تضمحل بسرعة

**موضوع المساسة :** يقع الرجل في التهلكة والبؤس لأسباب خارجة عنه أو صادرة منه . فالأولى تنشأ من حظه وموقفه وواجباته وعلاقاته ومن صروف الحياة وأحكام الآلهة وأفاعيل الطبيعة وأضاليل الناس . وأجّج هذه الأسباب وأوجعها ما دهمت البائس من مأمنه ، وأنته ممن لا يتوقع منهم إلا الخير والنفع . والأخرى تنشأ من ضعفه وغفلته وميوله وأهوائه ورذائله ، وقد تأتية أحياناً من فضائله . وأسباب الهوى المقرون بطيبة القلب وسلامة النية هي أقوى الأسباب تأثيراً وأكثرها خصوبة وأروعها حكمة . ومن هذا الفرق بين الأسباب الداخلية والخارجية نشأ للمساسة مذهبان : مذهب القدماء أو مذهب القضاء والقدر ، ومذهب المحدثين أو مذهب النفس والهوى

**مذهب القدماء :** فأما مذهب القدماء ، أو الاغريق بتعبير أصح ، فيعزو

مصائب الأشخاص دائماً إلى سبب خارج عن إرادتهم ، حتى لو اتفق أن حدث لهم ما يكرهون بسبب غفلتهم أو ضعفهم أو ميلهم كأوديب وهيكلوب مثلاً ، حرص الكاتب على أن يخلق لهذه الأسباب أسباباً أولى كشيئة القدر وغضب الآلهة . ولقد انتقل مذهب الاغريق إلى من خلفهم من كتاب العالم باقتباس رواياتهم أو موضوعات تاريخهم ، واستعان المقلدون من كتاب الفرنج بالوهم المسرحي على تمثيل العادات والعبارات ، فظهرت مقتبسات ميروب وأوديب وإيفجينى وأورست لراسين وفولتير على المسرح الفرنسى أقوى وأروع وأبدع مما ظهرت به لأوريبيدس وسوفوكليس على مسرح أتيناً

والذى حمل الاغريق ومن لف لفهم على الأخذ بمذهب القضاء والقدر فى الرواية أنه أشد تأثيراً وأقوى نجمة . فانك لا تجد أبث للرعب وأدعى إلى الرحمة من رجل يعنيه القدر ، فتفسيره قوة غير قوته ، وتسخره مشيئة غير مشيئته ، وتعبث به إرادة متحكمه غير إرادته ، ثم تراه يجهد عبثاً فى الفرار من جريمة تراضده ، أو النجاء من مصيبة تطارده . وذلك هو مذهب الرواقين الذى نلخصه ( سنيكا ) فى هذه الجملة : ( إن القدر يقود ذوى الارادة ولكنه يجر فاقديها )

ذلك فضلاً عن موافقة هذا المذهب لمسرحهم وعبادتهم وسياستهم وعاداتهم مما لا نجد داعياً إلى شرحه وتفصيله

**مذهب المحرمين :** على أن القدماء كان لهم بجانب مذهب القدر الذى أملاه عليهم الدين والتاريخ والاقليم مذهب آخر هو مذهب النفس والهوى ، ولكنهم أغفلوه إما لضعف تأثيره وإما لعدم انطباقه على نظام مسرحهم فى سعته وشكله ووسيلته ، حتى جاء المحدثون وأولهم كرنى أبو المأساة الحديثة ، فأخذوا به وساروا عليه ، وجعلوا المأساة صورة لمصائب الرجل الخاضع لهواه ، لا لمصائب الرجل الطائع لحظه ؛ وأصبح الرجل الحر الذى يخضع لآله عادل يسمح بالشر ولا يأمر به ، ويتعرض لأرزاء الدهر بسبب أهوائه وأهواء غيره ، موضوع المأساة الحديثة وينبوع الأثر المروع الموجه الذى يأخذ بأذهاننا ووجداننا . ومزايا هذا المذهب

هو أنه أخصب انتاجا لاستمداده من ينابيع القلب البشرى الفياضة ، وأتم شمولا لتحليله الانسان فى كل زمان ومكان دون الاقتصار على شعب معين وتاريخ معين ؛ وهو مع ذلك أبلغ حكمة وأتم ملاءمة للمسرح الحديث وأروع جمالا فى التمثيل العصرى . ولولا الخوف من أن يسأم القارىء من تفصيل قد لا يعنيه ، لأفضت فى شرح هذه المزايا واحدة فواحدة ، ولكن فيما ذكرته غناء للقارىء المستفيد . وأما عمل المأساة وصفاته كالأمكانية والوحدة والجاذبية والتأثير والمغزى ، وأجزاءه الأساسية كالعرض والتعقيد والحل وما إلى ذلك من الانقلاب والتعرف والأسلوب ، فقد سبق القول فيه

## المأساة فى خلال القرون

لعلك تذكر أننى أشرت عند الكلام عن منشأ الرواية إلى أن أصل المأساة هو تلك الأناشيد التى كان يغنيها القيان ( الخورس ) إجلالاً لباخوس إله الخمر يوم عيده . وكلمة ( تراجيدى ) اليونانية لا تزال تحمل دليل هذا الأصل . فعنّاها غناء الجدى ، وهى مركبة من كلمتين : ( تراجوس tragos ) : جدى ، و ( أودى ôde ) : غناء . وذلك لأن الجدى كان مخصصاً للربان فى ذلك العيد ، ولأن القيان كن ينشدن تلك الأناشيد أثناء ذبحه . وقلت إن ( إيبجين ) وضع الحجر الأول فى بناء المأساة ، ولكن اسخيلوس ( ٥٢٥ — ٤٥٦ ق م ) هو الذى صورها وسواها مخلقه الحوار ؛ ثم أبقي على القيان ، وبث فى المأساة الرعب على الأخص ، وجعل تصريف الأشخاص بيد القدر . وجاء سوفوكليس ( ٤٩٥ — ٤٠٥ ق م ) فقلل من عمل القيان ، وأضعف من شأن القدر ، وعزّا جزءاً من العمل إلى أهواء الانسان وحرّيته ، وأحكم العقدة الروائية . وأشهر مآسيه أنتيجون ، وإلكتر ، وأدويب الملك ، وفيلوكتيت . ثم كان أوريببىدس ( ٤٨٠ — ٤٠٢ ق م ) فكاد يلغى القيان ، وأخفى أثر القدر من رواياته ، وجعل الأمر كله لتصارع الأهواء ، وبث فيها الرحمة على الأخص . وأطلق عليه أرسططاليس اسم أمير المأساة ، ولكنهم



أخذوا عليه الإغراق في تعقيد العمل ، والالتجاء إلى معونة الآلهة في الحل ، وحشوه القطعة بالحكم الفلسفية . وأشهر مآسيه ألسنت وهيكوب وإيفجينى وأوليس . ثم نصبت قرائح اليونان من المأساة بعد أوريپدس فلم ينبغ فيها منهم أحد أما الرومان فيلهم الغريزى إلى المشاهد الوحشية الدموية كمصارعة الوحوش والثيران أزهق فيهم روح الفن الروائى ، وشغلهم عن إجادة المأساة . وما نسبوه من المآسي إلى سنيكا ( ٦١ ق م — ٣٠ ق م ) ليس إلا تطبيقات مدرسية صيغت في أسلوب روائى . ثم درست معالم المأساة ، وانقضت أمرها في العصور الوسطى ، فلم تعد ثانية إلى الظهور إلا مع النهضة العامة في القرن السادس عشر . ظهرت في فرنسا واستمدت موضوعاتها من الأساطير اليونانية واللاتينية ، واقتبست قواعدها من الأدب القديم ، حتى جاء اسكندر هاردى فاستقها من موارد الأسبان والاطليان أيضاً . وظلت المأساة على هذا النحو من التقليد والفوضى حتى أدركها كورنيزى زعيم المسرح الفرنسى ، وخالق المأساة الحديثة ، فزاد على غرضها الأولين وهما الرعب والرحمة ، غرضاً ثالثاً وهو الإعجاب ؛ وحصر أسباب هذه الأغراض الثلاثة في قلب الرجل وهواه ، ووصف الناس كما ينبغي أن يكونوا ، وجعل الخلق الغالب على أشخاصه النبيل والبطولة ، وضحى بالهوى على مذهب الواجب ، وأضعف أثر الحب في رواياته ما عدا « السيد » . ثم أعقبه راسين فحرك الرحمة في النفوس على ضحايا الأهواء ، ولاسيما ضحايا الحب والغيرة ، وأرخى عقدة الرواية إشاراً لجاذبية التصوير الخلقى على جاذبية التعقيد الروائى ، وجعل للحب المحل الأول في رواياته ، ووصف الرجل كما هو لا كما ينبغي أن يكون كما فعل كورنيزى . ثم يأتى فولتير فى حسن الأثر وعظم الفضل ثانياً لكورنيزى وراسين ، ولكنه دونهما فى البراعة والاجادة . فقد أنكر النقاد عليه مزجه الحكاية بالفلسفة ، وقصوره عن تصوير أخلاق أشخاصه ، غير أنهم يذكرون له حسن صنيعه فى تقويته حركة العمل الروائى ، وحرصه على حفظ اللون المحلى فى المسرح

ثم جاء القرن التاسع عشر ، وظهر المذهب الابتداعي فهاجم المأساة وطاردها في المسارح حتى قضى عليها ، واستبدل بها المأساة العصرية أو الدراما ، ولم يبق من أنصار المؤلفين فيها والمناضلين عنها إلا تالما ( Talma ) المتوفى سنة ١٨٢٦ ، وراشيل المتوفى سنة ١٨٥٨ ، ودلافنى المتوفى سنة ١٨٦٨ مؤلف لويس الحادى عشر وأطفال إدوار . ثم بُنْسار المتوفى سنة ١٨٦٧ مؤلف لُكريس ، وأنيس دموراني ، وشرلوت كردى . وقد ظل هذا الكاتب حيناً من الدهر زعيم المعارضة لفكتور هوجو عميد المذهب الابتداعي

أما أمر المأساة في غير فرنسا فقد كان ساقط الشأن قليل الجداء ، اللهم إلا في إنجلترا فقد ألّف شكسبير جملة من المآسي الخالدة كروميو وجوليت ، وعطيل ، والملك لير ، ومكبث ، وهملت ، ويوليوس قيصر ، وأنظون وكليوبطرة وكريولان . وكلها ما عدا الثلاثة الأخيرة مقتبسة من التاريخ الحديث

## تحليل موجز لأشهر المآسي

نريد بتحليل ما اخترناه من المآسي الرائعة الكشف عن هيكلها العظمي ليتبين القارى فيها كيف يتوزع العمل في الفصول ، وتدرج الجاذبية في الحادث ، وتراعى الوحدة في الموضوع ، وتسير الرواية على حكم ماقرأ من القواعد . وسنختار ما نحله مما خلد على الدهر وعلق بالقلوب من روائع كورني وراسين وفولتير وشكسبير عسى أن يكون في اختصارنا لها حادياً لقراءتها ودراستها

### مآسى كورني : السبر Le Cid

وقعت حوادث هذه المأساة في أشبيلية أواخر القرن الحادى عشر في ساحة من ساحات المدينة ، ثم في دار كنت جُرماس ، ثم في قصر الملك . وأهم أشخاصها : الدون ديبيج أبو رُدريج ، والدون جوميز كنت جُرماس أبو شيمين ، ودرريج

حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريج . والدون فردناند الأول ملك قشتالة ، والدون سانش منافس ردريج في حب شيمين . وموضوعها زواج ردريج من شيمين ، والحيلولة دونه بلطمة الكنت للدون ديبيج ، وانتقام ردريج لأبيه من والد خطيبته

\*\*\*

**ففى الفصل الأول :** بينما كانت أسرتا الأميرين ( دون ديبيج ، ودون جوميز ) على وشك الاتصال بالمصاهرة أسند الملك إمارة ( الافانت ) إلى الدون ديبيج ، وكان الدون جوميز يرى نفسه أحق بها وأهلها . فيتتارى الأميران وهما خارجان من مجلس الملك وتتسعر بينهما نار الجدل حتى يلطم الدون جوميز صاحبه لطمة يريد أن يدفع عارها عنه بالسيف فيخونه عزمه ويظهر عليه خصمه . فيلجأ إلى ولده ردريج يطلب منه أن ينتقم له . فيتردد ردريج هنيهة ، ثم يقول : هما خطتنا خسف لا مَعْدَى لى عن واحدة منهما : إما سمة الاهانة إلى الأبد ، وإما الانتقام من أبى الحبيبة . ثم لا يلبث أن يغلب واجبه على هواه فيقبل

\*\*\*

**الفصل الثانى :** يأتى الكنت أن يعتذر عن فعلته للدون ديبيج على الرغم من إلحاح الملك . ويدخل فى أثناء ذلك ردريج فيدعوه إلى المبارزة ويقتله . ويعلم الملك فردناند بغزو العرب وقتل الكنت فى وقت معاً ، وينعى الناعين لشيمين أباهما فترفض الزواج من ردريج القاتل ، وتطلب إلى الملك عقابه ، ويتولى الدفاع عن ولده الدون ديبيج

شيمين ( للملك ) : أنا أطلب العدل

دون ديبيج : اسمى دفاعى

شيمين : لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ،

إنه قتل أبى

دون ديبج : إنه انتقم لأبيه !  
شيمين : إن من واجب الملك أن يحقن دماء رعيته  
فيسمع الملك لها وله ، ثم يحيل الفصل في القضية إلى مجلسه

\*\*\*

**الفصل الثالث :** وفي أثناء انتظار الحكم يدخل ردرج على شيمين يسألها  
أن تقتله هي يدها ، فتقف موقف الحيرة ملياً بين الحق والحب ، ثم يفوز الشرف  
فتصرفه من وجهها وهي مصرة على القصاص . ويلقى الدون ديبج ولده فيهنه  
بفوزه ، ويمدحه على شهامته ، ويرسله إلى قتال العرب وقد أوشكوا أن يفتحوا  
أشبيلية ، عسى أن يكون بلاؤه الحسن في جهاد العدو وسيلة إلى عفو الملك  
وصفح شيمين

\*\*\*

**الفصل الرابع :** يهزم ردرج العرب تحت أسوار أشبيلية ويعود مظفراً  
بالأسرى وقد لقبوه بالسيد — وهي كلمة السيد بالعربية محرفة — فيقص على  
الملك أنباء مجده ونصره ، وتأبى شيمين مع ذلك إلا القصاص . فيجيبها الملك  
ويأمر بالمبارزة القضائية ، وهي أن تختار من تشاء ليمارز السيد على أن تكون  
زوجة الغالب ، فاختارت الدون سانش

\*\*\*

**الفصل الخامس :** يلقي السيد شيمين فيصرح لها أنه لن يدافع عن نفسه ،  
وأنه لم يجرى إلا ليوذعها الوداع الأخير فتحاول صده عن عزمه ، ويأبى هو إلا  
إنفاذه ، فتقول له : « دافع عن نفسك وأتقذني من دون سانش ، وإذا خرجت  
من المعركة فائزاً كنت لك »

فيخرج من عندها قوياً بهذا الوعد وينقض على خصمه فيجرده من سيفه ،  
ويحكم الملك عليه أن يحمل سيف السيد لشيمين ، فينالها الجزع الشديد ظناً منها

أنه قتل ، ولكن الملك يطمئنها على حياته ، ويعلمها أنها تستطيع أن تتزوجه متى كفكف من دموعها الزمن

### هوراسي Horace

وقعت حوادثها في روما في غرفة من بيت هوراس عام ٦٦٨ قبل الميلاد . وموضوعها انتصار روما على « ألب » في موقعة شعواء دامية نشبت بين بنى هوراس وبنى كرياس ، ومغزاها إثارة محبة الوطن على محبة الأسرة . وأهم أشخاصها ملك روما ، والشيخ هوراس فارس روماني ، وهوراس ولده ، وكرياس أحد أشرف ألب وحبيب كاميل ، وفالير فارس روماني وعاشق كاميل ، وسابين زوجة هوراس وأخت كرياس ، وكاميل حبيبة كرياس وأخت هوراس ، وجوليا نجية سابين وكاميل

**الفصل الأول :** أذف يوم المعركة الحاسمة بين الرومانيين والألبين ، فتجد سابين جالسة تشكو إلى نجيتها صرامة القدر الذي جذم الحبل بين ألب مسقط رأسها ، وبين روما بلد زوجها ، وتألم لحظها المنكود وهما المتقسم . وتبشها كاميل أيضاً مخاوفها المتوقعة ، وعواطفها المتوزعة ، ويهدى روع كاميل إشارة من الآلهة ، ولكنها ترى رؤيا تقلق بالها وتقلب حالها . ويقدم خطيبها كرياس فينبئها أن المعركة لن تكون ، وأن قومها رأوا حقناً للدماء أن يقصروا المعركة على ثلاثة أبطال من كلا الفريقين ، ويكون فوز الثلاثة فوزاً لقومهم

\*\*\*

**الفصل الثاني :** يجتمع مجلس الشيوخ الروماني فيختار للمعركة أبناء هوراس الثلاثة . ويقبل كرياس خطيب كاميل فينبئ صهره بما أحرز من ثقة وشرف . ويأتيه النبأ بعد قليل بأن مدينة ألب اختارت عنها أبناء كرياس الثلاثة . يتأهب الأبطال للذهاب إلى المعركة ، ولكن خطيب كاميل يكره أن يقاتل إخوة حبيبته ، بينما زوج سابين لا يرى في أصهاره إلا أعداء لروما وأخصاماً للوطن . وتجهز كاميل

وساين في تخذيل الأبطال عن القتال ، ولكن الشيخ هوراس يقبل فيشجعهم على الحرب ويبعث بهم إلى الميدان

\*\*\*

**الفصل الثالث :** تدخل جوليا فتنبئ ساين وكاميل بأن الأقران برز بعضهم لبعض ، وأن الجيشين أدركتهما الشفقة فعارضا في تقاتل الإخوة ، وطلبا إما المعركة بين الجيشين ، وإما الاختيار من غير هاتين الأسرتين . ولكن الشيخ هوراس يقبل وعلى لسانه الخبر المشوم بأن الملك استشار الآلهة في هذا الاختيار فأقروه ، وأن المبارزة بين الإخوة قد بدأت . وتطالع جوليا القتال عن بعد فترى اثنين من بنى هوراس يسقطان مجندين ، والثالث يلوذ بالفرار ، فتبادر القوم باعلان هزيمة روما . ويحتدم الشيخ هوراس حنقا وغضباً من جبن ولده . فتقول جوليا : وماذا يصنع واحد أمام ثلاثة ؟ فيجيبها الأب في شدة وحدة : يموت ! ثم يقسم الشيخ جهد اليمين ليفلسن عار الرومان بدم هذا الابن الجبان

---

**الفصل الرابع :** ولكن فاليرود قد شهد نهاية المعركة يعود ويقول : استغفروا الآلهة فقد ظلمتم بطل روما ! إنه لما بقي وحده أمام بنى كورياس الثلاثة ، وهم مجروحون وهو سليم ، رأى أنه أضعف منهم مجتمعين ، وأقوى عليهم منفردين ، فعمد إلى الخديعة وأوهمهم أنه يفر فطلبوه . حتى إذا انفرد كل عن الآخر كر عليهم واحداً بعد واحد فقتلهم ، وبذلك انكسرت ألب ! فتساع غصة الشيخ ، ولكن كاميل تجزع على حبيبها جزعاً شديداً يفقدها الرشد فتنحى باللعنة والسخط على أخيها ووطنها . ويدخل حينئذ أخوها المقنصر فيسمعها ، فينزو في رأسه الغضب ، فيلطح انتصاره بدم أخته

\*\*\*

**الفصل الخامس :** يجعل هوراس حياته في يد أبيه تكفيراً عن الجريمة التي

ارتكبتها . ويحيىء الملك مهناً هوراس بفوزه . فيتقدم إليه فالير متهماً الأخ بالقتل طالباً موته ، ويستسلم القاتل لعدل الملك . ولكن الشيخ هوراس يتولى الدفاع عن ابنه فيقول : « معشر الرومانيين !! أترضون أن تقتلوا رجلاً لولاه ما كانت روما اليوم ؟ قل لنا يا فالير وأنت تريد قتل هوراس : في أى مكان يقتل ؟ أين هذه الجدران ، ولا تزال آلاف الأصوات ترن في جنباتها بأعماله العظيمة ؟ أم في وسط هذه الساحات ودماء بنى كرياس لا تزال تدخن فيها ؟ أم بين قبورهم الثلاثة في ميدان الوغى وكلها شواهد على شرف روما وشهامة هوراس ؟ . . . » ثم تكون نتيجة هذا الدفاع البليغ البراءة

ومما أخذه النقاد على كورني في هذه القطعة الخالدة أنه لم يراع وحدة العمل . فجعل فيها عمليين مختلفين : الأول حرب روما مع ألب ، وينتهي بالمنظر الثانى من الفصل الرابع . والثانى قتل كاميل ومحاكمة هوراس وينتهى بالرواية

## سنا Cinna

موضوعها حلم أغسطس على سنا ، وعفوه عنه وعن سائر المؤتمرين به ، ومغزاها انتصار العفو على الانتقام . وقد وقعت حوادثها فى قصر أغسطس بروما عام ٢٣ قبل الميلاد . وأهم أشخاصها : أغسطس أول امبراطور لروما ، وسنا حفيد ( يُمِنيه ) وزعيم المؤتمرين بالامبراطور ، ومكسيم زعيم آخر من زعماء المؤامرة ، وامبلى بنت طورانيوس قتيلى أغسطس ظلاماً ، وأوفورب عتيق مكسيم

**الفصل الأول :** تناجى امبلى نفسها . أولاً ثم تصارح نجيتها ثانياً بعزمها على الانتقام من قاتل أبيها ، ولا تجد آلة الانتقام إلا ( سنا ) حبيبها . فتشترط عليه ألا يقبله زوجها إلا إذا انتزع من الامبراطور السلطان والحياة ، فيجتهد سنا فى تدبير المؤامرة ، ويعود إليها فينبئها باستعداد المؤتمرين للعمل فى الغد ، ويفجأه الامبراطور

باستدعائه إليه هو وشريكه مكسيم ، فترتد مفاصلهما مخافة أن يكون أمر المؤامرة قد افترس

\*\*\*

**الفصل الثاني :** على أن جزعهم كان سابقاً لأونه ، فإن الامبراطور ما زال يجهل أمرهم ، وإنما يريد أن يستشير الزعيمين في نزوله عن الملك ، فقد سئمه وزهد فيه ، فيشير عليه مكسيم بترك العرش ، ويتوسل إليه سنا بالاحتفاظ به ، فإن الشعب لا يصلح أمره ولا يهنأ عيشه إلا إذا كان له سيد . أما حكومة الشعب فهي شر الحكومات . فينزل الامبراطور على رأى سنا . ويخلو الزعيمان إلى نفسيهما ، فيلوم مكسيم شريكه على إظهاره خلاف ما يضمن . فيعلن إليه سنا أن موت الطاغية هو مهر امبلى ، وفي نزوله عن الملك إخفاق هذا الأمل !

\*\*\*

**الفصل الثالث :** يغار مكسيم من سنا لأنه يحب امبلى أيضاً ، ويحاول إحباط زواجهما . ويغريه مولاه ( أوفورب ) أن يفشي سر المؤامرة إلى أغسطس . ويخز سنا ضميره ويشدد ألمه وندمه كلما دنا الوقت العصيب فيتردد . وتدخل عليه امبلى وهو في تلك الحال فتوقد صدره وتجمع أمره فيذهب ، ولكن في نيته أن يقتل نفسه بعد أن يقتل الامبراطور

\*\*\*

**الفصل الرابع :** يبلغ أوفورب خبر المؤامرة إلى أغسطس من قبل مكسيم ، ويوهمه أن سيده ألقى بنفسه في نهر التبر كراهة للحياة بعد اقرار جريمتين : جريمة التآمر وجريمة الوشاية . فيدهش الامبراطور ويناجى نفسه بالأمر نجوي جميلة ، ويقلب الرأى فيما يحسن أن يفعل ، فتنصحه زوجه بالعفو فانه أجدر بالقادر ، ولكنه يخرج على غير رأى ، وتخلفه امبلى على المسرح ، ويدخل عليها مكسيم يتضرع إليها أن تفر معه فتأبى إلا الوفاء لسنا . وتعرف من الوشائى الخيانة فتحتقره ، ويندم مكسيم على إطاعته مولاه فيعزم على قتله قبل أن يُقتل هو



**الفصل الخامس:** يجمع الامبراطور رأيه على أن يمن بالعفو فيدعو إليه سنا ويذكره بنعمه عليه ، وطول إحسانه إليه ، ويعجب أن يكافئه على حسن صنيعه بقتله . فيحاول سنا أن ينكر ، ولكن أغسطس يظهره على أنه يعلم سر المؤامرة . وتدخل حينئذ اميلي فتحمل تبعة المؤامرة وتعلن أنها تثار لأبيها . ويرثها سنا ويقرر أنه هو المسئول عن تديرها وحده . ويظهر مكسيم فيعترف بخيائته ، وتتحرك في قلب أغسطس عواطف الكرم والأريحية فيعفو عنهم جميعاً ، وهو يقول : أنا سيد نفسي كما أنا سيد العالم !

### بوليكت Polyeucte

موضوعها استشهاد القديس بوليكت من اضطهاد الامبراطور (ديس) ، ومغزها انتصار الايمان على الحب . وقد وقعت حوادثها في ميليتين عاصمة أرمينية في قصر فيلكس عام ٢٥٠ للميلاد . وأهم أشخاصها فيلكس أحد أعضاء مجلس الشيوخ الروماني وحاكم أرمينية ، وبليكت أمير أرمني وزوج ابنة فيلكس ، وسيثير فارس روماني وحظي الامبراطور ، ونيارك أمير أرمني وصديق بوليكت ، وبولين بنت فيلكس وزوجة بليكت

\*\*\*

**الفصل الأول :** دخل بليكت في الدين المسيحي ولكنه لا يجرؤ على الخروج إلى المعمودية مخافة أن يؤلم زوجته بولين . فقد رأت في النوم رؤيا مروعة أخافتها على حياة زوجها فنعته من الخروج . ولكن صديقه نيارك يلح عليه فيذهب معه خفية . وفي غيبته تقص بولين على وصيقتها الحلم الذي أرعبها ، وتعلن إليها أنها أحبت سيثير وهي في روما ، ولكن أباهما رفض أن يصادق على زواجهما ، ثم قدمت أرمينية مع أبيها وفي ظنهما أن سيثير مات ، فتزوجت من بليكت ؛ وفي الليلة المبارحة رأت فيما يرى النائم أن سيثير منتصر وأنه منتقم . ويدخل عليها أبوها

فيخبرها بقدم سيثير وبخطوته عند الامبراطور ، ويخشى أن يعزله من منصبه لتزويجه ابنته من غيره ، ويطلب إلى ابنته أن تحسن استقباله وتكفكف من غربه

\*\*\*

**الفصل الثاني :** ينزل سيثير في قصر الحاكم ، ويعلم بزواج بولين فيملكه الذهول والدهش ويريد أن يراها . فاذا ما لقيها تعترف له بأنها تزوجت من بوليكت نزولاً على حكم أبيها ولكنها أحبته منذ تزوجته ، وتطلب إلى سيثير ألا يراها مرة أخرى وفاء لزوجها فتركها بعد أن يتننى لها الخير . ويعود بوليكت من المعمودية فلا يرتاب في حضور سيثير لثقتة بزوجه ؛ وتأتيه دعوة إلى حضور القربان الذي يقدمه الحاكم ابتهاجاً بانتصار سيثير ، فيذهب إليه مع صديقه نيارك وفي نيته أن يحطم الأصنام

\*\*\*

**الفصل الثالث :** وبينما يبعث القلق والخوف بقلب بولين إذ تدخل عليها وصيفتها فتخبرها بأن نيارك وبليكت حطما الأوثان على ملأ من الشعب . ويستقل الغضب فيلكس فيحكم على نيارك بعذاب الموت . ويعلن إلى ابنته أن بليكت إذا لم يرعو عن زيفه ويتعظ بمصير صاحبه حل به ما حل به ، ثم يريد على أن تعيده إلى حظيرة الوثنية ، وإلا خشي أن يسخط الامبراطور عليه إذا تساهل في أمره

\*\*\*

**الفصل الرابع :** تعلن إلى بوليكت زيارة بولين ، فيخشي دموعها أكثر مما يخشي تهديد فيلكس ، ويبعث في طلب سيثير . وفي غضون ذلك يعبر عن عواطفه الدينية بقطعة من الشعر الخالد وينبئ على حنان زوجته . ثم يطلب لها الهداية ، ويرجو سيثير أن يتزوج من بولين ، فقد صمم على أن يموت في سبيل عقيدته ، ولكن بولين تصرح أنها لا تتزوج رجلاً كان سبباً في موت زوجها ولو غير عامد . فيقرر سيثير في نفسه أن يسمى في نجاة خصمه ليكون أهلاً لحب بولين

\*\*\*

**الفصل الخامس :** ولكن فيلكس يظن أن سيفير لا يطلب العفو عن خصمه إلا تديراً لمكيدة ، فهو يخشى أن يرميه عند الأمبراطور بالتساهل والمحابة . فيدعو إليه بليكت ويحاول أن يفتنه عن دينه ، وتساعده بولين بدموعها فما يرجعان بطائل ، ويمشى بليكت إلى الموت مشية الظافر ، وتتبعه بولين ثم تعود إلى أبيها بعد أن شهدت زوجها يموت ، فتوبخه على وحشيته وتعلن إليه أنها مسيحية ، ويهدده كذلك سيفير على عدم اعتداده برأيه وقبوله لشفاعته ، فينتصر فيلكس أيضاً ويستعد للموت . ولكن سيفير يؤثر فيه هذا المشهد فيطلب إليه البقاء في منصبه ، ويعده أن يمنع الأمبراطور عن اضطهاد المسيحيين

## مآسى راسين

### أندروماك Andromaque

موضوعها حادثة من الحوادث التي أعقبت حرب طروادة وهي سبي أندروماك أرملة هكتور في أيريا . وقد وقعت حوادثها في بطرون من مدائن أيريا في غرفة من قصر يروس . وأهم أشخاصها أندروماك أرملة هكتور وسبية يروس ، ويروس بن أخيل وملك أيريا ، وأوريست بن أغاممنون ، وهرميون بنت هيلين وخطيبة يروس ، وبيلاذ صديق أوريست

**الفصل الأول :** يروس يهوى أندروماك التي سبها بعد سقوط طروادة ، وجلبها إلى أيريا مع ولدها استيانا كس ، ويهجر خطيبته هرميون بعد أن شغفها حباً . ويقدم أوريست عاشق هرميون إلى يروس موفداً من الأغريق يطلب منه تسليم استيانا كس ليقتلوه ، فيأبى الملك تسليمه ، ويتبيء أندروماك بالخطر الذي يترصد ولدها ، يأخذ على نفسه أن يحميه على شرط أن ترضى به زوجاً ، ولكن أندروماك ترفض إخلاصاً لذكرى زوجها الأول ، فيثور الغضب في وجه الملك ويخرج وهو يقول : إن الولد سيكفر عن احتقار الأم

**الفصل الثاني :** تتلقى هرميون الأمر من أبيها بالعودة مع الأغريق إذا أبى يروس أن يسلم استيانا كس . فيرفض يروس ، ولكن هرميون ترفض أن ترحل لأنها تقار من أندروماك . على أنها تلين لالحاح أوريست خطيبها الأول فيزهوه النصر . ولكن يروس يحق على أندروماك لأبائها ، فيعلن إلى أوريست أنه يسلم استيانا كس ويتزوج من هرميون

\*\*\*

**الفصل الثالث :** يتحرق أوريست من اليأس ، وتظفر هرميون من الفرح ، وتتقطع أحشاء أندروماك من الحزن ، وتتوسل إلى هرميون أن ينقذ ولدها ، فتدفعها هذه باحتقار ، فتذهب إلى يروس فتجثو بين يديه وتسأله ولدها ، فيرضي أن يدفه إليها إذا قبلت أن تنتظره عند الهيكل ، وهناك إما أن تريح التاج ، وإما أن تخسر الابن ، فتذهب أندروماك مشردة اللب إلى قبر هكتور تستشير روحه

\*\*\*

**الفصل الرابع :** تستكين أندروماك ابتغاء حياة ولدها ، وترضى أن تزوج بمبيد أسرتها على نية أن تنتحر بعد الزفاف ، وترغب وصيقتها أن تموت هي أيضاً ، ولكنها تنصح لها أن تعيش لتتفع استيانا كس ، ولتتمكن له عند يروس ، ولتحدثه عن أبطال قومه . ويشور ناثر هرميون فتطلب من أوريست أن يقتل يروس على أن تزوجه من بعده ، فيتردد طويلاً ثم يطيع

\*\*\*

**الفصل الخامس :** يذهب أوريست مع الأغريق إلى الهيكل فيقتل الملك ثم يعود ، فيقص على هرميون ما فعل ، فتقابل بالازدراء وتصفه بالخيانة ، ويصيبها الخبال من الحزن واليأس فتطعن نفسها بالخنجر فوق جثة الملك . ويرى أوريست نفسه محاطاً بالأشلاء والدماء ، فيضل عقله ويفقد صوابه . ويسدل الستار على هذه الفاجعة الأليمة

## أثالي Athalie

موضوعها حادثة من تاريخ بني إسرائيل وهي موت أثالي وتتويج جواس في القرن الرابع قبل المسيح . وذلك أن أثالي بنت آكاب ، وأرملة جورام ملك يهودا ، ذبحت أبناء ولدها أوكزيا جميعاً بعد موته ليخلوها الطريق إلى العرش والسلطان ، ولم تدر أن واحداً منهم أخطأه القدر ، فأنجته (جوزايت) عمته وزوج الكاهن الأكبر جواد ، وربته هي وبعلمها سرّاً في معبد أورشليم باسم الياسين حتى جاء يومه فرفعه على عرش أبيه . وأهم أشخاصها جواس ملك يهودا وابن أوكزيا ، وأثالي أرملة جورام وجدة جواس ، وجواد كبير الكهنة ، وجوزايت عمّة جواس وزوجة جواد ، وزكريا بن جواد ، وسالوميت أخت زكريا ، وأبنيير ضابط من ضباط الملك ، وقد وقعت حوادثها في معبد أورشليم في دهليز مسكن الكاهن الأكبر

**الفصل الأول :** يظل أبنيير قائد جيش أثالي مخلصاً الدين لله . وفي يوم عيد العنصرة يكر بالذهاب إلى الهيكل فيلقى هناك جواد ، فيفضي إليه بمكنون صدره من الأسف على الماضي والأسى على الحاضر ، والانكار لما اقترفت أثالي من ظلم ، وأحدثت من بدع ، ويبدى له ما يساوره من الخوف عليه من سطوتها وبغيها . فيهدى الكاهن روعه ويحدد أمله ، ويعدّه أن يبوح إليه بسر خطير في الساعة الثالثة من النهار . ثم يصرح لزوجته بأنه سيعلم نسب جواس في ذلك اليوم نفسه ، وتشدو القيان بتمجيد آلاء الله وإعلاء دينه

\*\*\*

**الفصل الثاني :** تجيء أثالي إلى الهيكل فيغلق الكاهن دونها أبوابه ، فتظل في الفناء مع أبنيير وماتان ، وتقص عليهما أنها رأت حلماً أعجبها وراعها : رأت أن أمها إيزابيل جاءت في المنام منذرة بحلول كارثة فادحة . ثم ظهر لها بعد ذلك غلام طعنًا بخنجره في أحشائها طعنة قاضية . وما كان أشدّ عجبها ودهشها حين ترى في

الهيكل شبيه الغلام الذى طعنها ! فينصح لها ماتان أن تقتله ، ويشير عليها أنبىر أن تدعوه وتسأله ، فتأمر به وتستفهمه عن أمره ؛ ولكنه لا يقول أكثر من أنه يحب الله ويبغض الأوثان وأهل الشر ثم يذهب . فيشتد قلقها وفرقها من هذا الجواب وتخرج . فيطهر الكاهن الأكبر الهيكل من أثرها النجس . ثم تشدو القيان بسعادة الأبرار وشقوة الفجار

\*\*\*

**الفصل الثالث :** يفد ماتان قبل أتالى علي كبير الكهنة يطلب منه تسليم الغلام رهينة الصلح بين الملكة وبينه ، فيطرده الكاهن طرداً قبيحاً فيذهب مهدداً ، ويوقظ شكوك أتالى فيه . فيشتد الخطر ويفدح الأمر ، ولكن جواد يزداد بالله إيماناً وثقة ، فيطمئن امرأته ويتنبأ بسقوط أورشليم وقيام الكنيسة المسيحية . ثم يأخذ في أسباب التتويج ويحرض اللاويين على القتال دفاعاً عن الهيكل ، وتنشد القيان أناشيد الخوف والرجاء

\*\*\*

**الفصل الرابع :** يعلن الكاهن إلى جواس حقيقة مولده ، ويبصره بحقه وواجبه ، ويقدمه إلى اللاويين ولياً لعهد داود ، ويأخذ عليهم الإيمان أن يؤازروه وينصروه . وما هي إلا لحظة حتى يحمل إليه لاوى خبر محاصرة الهيكل بجنود أتالى ، فتضطرب جوزايت جزعاً على جواس ، وينظم الكاهن صفوف المدافعين ، وتنشد القيان نشيد الغوث والمعونة من الله

\*\*\*

**الفصل الخامس :** يدخل أنبىر الهيكل المحصور سفيراً إلى الكاهن يحمل شروط أتالى الأخيرة وهى تسليم إلياسين وتقديم الكنز المدفون فى الهيكل ، فيجيبه الكاهن : لتدخل الملكة فتأخذ ما تشاء بنفسها . ثم ينصب فى أثناء ذلك عرشاً لجواس ، وتدخل أتالى المكان المقدس يحف بها ثلة صغيرة من الحرس وهى تقول : أين الغلام وأين الكنز ؟ فيريها الكاهن جواس على العرش ، ويقول لها : هذا

كل ما بقي من كنز داود ! فتحتدم الملكة من الغيظ وتصيح : يا للخيانة !!  
يا للجنود !! ولكن الجنود يأخذهم الفرع فيتمزقون شرمزق ، ويقبض اللاويون  
على الملكة ويسحبونها خارج الهيكل ، ويذيقونها عذاب الموت بما كسبت ؛  
ويقول جواد لجواس في كلام طويل : « لا تنس يا ملك اليهود أن الملوك قاضياً  
جباراً ، وللبرى منتقماً عزيزاً ، ولليتيم أباً رحماً !! »

---

### فرر Phédre

موضوعها أسطورة من أساطير الأغريق في عهد الحروب الطروادية ، وأهم  
أشخاصها تيزيه بن ايجيه ملك أتينا ، وفدر امرأة تيزيه وبنت مينوس ،  
وهيبوليت بن تيزيه من انتيوب ملكة الأمازون ، وأريسي أميرة من أميرات  
أتينا ، وتيرامين مشير هيبوليت ، وأونون مرضعة فدر ونجيتها . وقد وقعت  
حوادثها في تريزين إحدى مدن ( بيلوبونيز ) . وملخصها أن فدر امرأة تيزيه  
تبوح إلى مرضعتها ( أونون ) بهواها الدخيل وحبها المضر لهيبوليت بن زوجها ،  
ويستفيض الخبر في الناس فجأة أن تيزيه قتل في أثناء رحلته ، فتهتل هذه الفرصة  
فدر ، وتعلن إلى هيبوليت غرامها ، فيقابل إعلانها بالدهش والاباء ، ويظل مخلصاً  
لحيبته أيريس . ثم يعلمون أن الملك حى ، وأنه قدم المدينة ، فتياأس فدر من  
هيبوليت ، ويتسمر قلبها بالغيرة ، ويمضها الندم ووخز الضمير . فتخجل من لقاء  
الملك وتفر من وجهه ، وتظن أن هيبوليت سيفضي إلى أبيه بما كان منها فترك  
أونون تؤلف المكيدة له ، وتدبر الواقعة به ، فتتهمه عند أبيه بمرادة سيدتها عن  
نفسها فيثور ناثر الملك فينفي ابنه ، ويكله إلى غضب الإله ( نبتون ) ويستيقظ  
ضمير فدر ، فتنفجر باللعنة والعقوبة على مرضعتها الأثيمة ، ويرجع تيرامين فيقص على  
الملك في أسلوب بليغ مؤثر ، جموح الجوادين بركة هيبوليت ، وموته تلك الميتة  
الشيعة . فيجزع الملك ، وتقوم الأدلة على براءة ابنه مما اقترف به ، فيتضاعف

الحزن ويحل الخطب ، فيذهب إلى فدر يسألها جليلة الأمر ، فتعترف له بخياتها ،  
وقد كانت من قبل قد شربت سما فيفعل في جسمها ، ولا تلبث أن تلفظ نفسها  
على المسرح

## مآسى فولتير

أشهر مآسى فولتير اثنتان وهما : ( زير ) و ( ميروب ) :

### زير Zaire

موضوعها ذكرى من ذكريات الحروب الصليبية ، وقعت حادثتها لفتاة  
مسيحية أخذها أحد فرسان المسلمين في سبيه منذ طفولتها فرباها وأراد أن يتزوج  
منها ، ولكنها عرفت أباه وأخاها وهى على وشك الزفاف فأغريها بالتنصر . وهذه  
المأساة مكتوبة على مثال عطيل لشكسبير . أما أهم أشخاصها فهم : أورسمان وهو  
سودانى من سكان أورشليم وخطيب زير ، ولوزينيان أحد أمراء أورشليم وابنته  
زير وابنه نيرستان ، وثلاثتهم من أسرى صلاح الدين ، وشاتيليون فارس فرسى  
وفاطمة جارية من جوارى السودانى ، وقد وقعت هذه المأساة في أورشليم

**ففى الفصل الأول :** تبوح زير لفاطمة بسر زواجها المقبل من السودانى .

فتذكرها الجارية أنها مسيحية . وكان نيرستان قبل ذلك قد نال الأذن من مولاه  
أورسمان أن يذهب إلى فرنسا ليأتى بالفداء له ولعشرة من الأسرى . فيعود ويطلب  
من أورسمان فك رقبة زير وفاطمة وعشرة فرسان من الأسرى . فتفعل هذه  
الأريحية فى نفس الأمير ، فيمنحه مائة أسير ليس فيهم زير ولا لوزينيان

\*\*\*

**وفى الفصل الثانى :** تريد زير أن تقضى نيرستان حق الشكر على مروءته

وفضله ، فتحمل أورسمان على إطلاق سراح لوزينيان . فيتحرر هذا ، ولكنه



يعرف ابنته زير بصليب قد احتفظ به ، وابنه نيرستان بأثر جرح فيه . ويأخذه المقيم المقعد من الهم والحزن حين يعلم أن ابنته مسلمة ، ولكن زير ترمى في أحضان أبيها وتعهده أن تنتصر .

\*\*\*

**وفي الفصل الثالث :** يلقي نيرستان أخته ، وينعى إليها لوزينيان أباه ، ويحضاها على أن تعجل باعتقاد النصرانية ، فتواقفه على ذلك ، وتقسم له أنها لن تزوج من أورسمان . ويأتي هذا بعد قليل يطلبها إلى المسجد<sup>(١)</sup> ليعقد عليها ، فتستعمله ريثما تدبر وسيلة للهرب

\*\*\*

**وفي الفصل الرابع :** يمهلهما أورسمان يوماً للاستعداد للزواج . وفي غضون تلك المهلة يرسل نيرستان كتاباً إلى أخته يرشدها فيه إلى طريق الهرب ، ويدلها على باب سرى تنجو منه ، فيقع هذا الكتاب في يد أورسمان ، فيظن أن نيرستان يزاحمه في حب زير وهو يحاول الفرار بها ، فيعد الوسائل للقبض عليه .

\*\*\*

**وفي الفصل الخامس ،** وفي جنح الليل البهيم تتسلل زير إلى المكان الذي دلها أخوها عليه ، وتناديه فلا يجيبها غير أورسمان بطعنة نجلء بمخنجره ، ويسحب نيرستان في المسرح إلى موضع الجثة ، فيصيح الأخ المنكود : وأختاه !! فيعرف أورسمان خطأه ، ويعتلج في صدره الندم واليأس فينتحر

\*\*\*

---

(١) ايس من عادة المسلمين أن يحتفلوا بالزواج في المسجد كما يحتفل به المسيحيون في الكنيسة ، وإنما هذا قياس من فولتير ورطه فيه جهله بالعادات الاسلامية فأساء به إلى شرط اللون المحلي أيضاً .

يأخذون على هذه القطعة فقدان اللون المحلى منها فى دورى زير وأورسان .  
قد يخيّل إلى من يسمع تلك العواطف التى أكنّاها وشرحاها ، أنهما من  
المختلفين إلى أنديّة السم الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، فضلا عن أنه جعل  
ذلك الأمير الكريم الحليم الوديع ينتقل فجأة إلى جنون الغضب لرؤيته رسالة  
لم يتحقق ما فيها

### ميروب MiroPe

موضوعها استيلاء ايجسط بن ملك مسينا على العرش ، ومدارها على انتصار  
الحب . وأهم أشخاصها : ميروب أرملة كريسفونت ملك مسينا ، وولدها ايجسط ،  
وبوليفونت قاتل الملك ، ونرباس خادم كريسفونت الخ . وقد وقعت حوادث  
هذه المأساة فى مسينا

**الفصل الأول :** قبل خمسة عشر عاماً من ابتداء المأساة قتل كريسفونت هو  
وولدان من أولاده فى ثورة . أما ايجسط ثالث بنيه فقد أنقذه من المذبحة نرباس  
خادم أبيه ، ونجّاه إلى بلد غريب ، وكان القاتل هو بوليفونت ؛ وقد استطاع أن  
يكتم سر الجريمة خمس عشرة سنة ، فيبدأ الفصل بتحريض إحدى الوصيفات  
ميروب على المطالبة بحقها فى العرش ، وهى تتربص قدوم ولدها الغائب ، ولكن  
الشعب يصم على انتخاب ملك ، ويفاضل الآن بينها وبين بوليفونت . ويوم  
بوليفونت الشعب أنه المنتقم للملك ، فيفضلونه وينصبونه عليهم ملكاً ، ويريد  
هو أن يجعل تملكه شرعياً فيحاول الاقتران بميروب فترفض وتطالب بحق ولدها ،  
فيرسل طغمة من السفاكين يبعثون عن ايجسط ليقتلوه

\*\*\*

**الفصل الثانى :** وفى أثناء ذلك يقدم إلى المدينة شاب فيتهم بقتل ايجسط ،  
ويساق إلى قصر الملك . وتسمع بأمره ميروب فتشفق أن يكون ابنها فترغب فى

أن تراه وتسأله هي بنفسها ، فيجيب الفتى على أسئلتها في طهارة قلب وسلامة ضمير ، فتأبى أن تحكم عليه . ومع ذلك تستفيض الاشاعة في الناس أن ايجسط قد قتل ، وأن قاتله هو ذلك الشاب الغريب . وقوى الأدلة على حدوث القتل منه أن سلاح القتل معه ، فيستولى الهم واليأس على الملكة

\*\*\*

**الفصل الثالث :** تعزم الملكة الرأي على قتل الشاب ، وتحرص على أن تقتله بيدها انتقاماً لولدها وإطفاء لكبدها . وبينما هي ترفع يدها بالضربة القاضية عليه يقبل نرباس لحسن الحظ في الوقت المناسب فيمنع الضربة ، ويفشي لها سر هذا الغريب ، ويخبرها أن القاتل الحقيقي لزوجها هو بوليفونت

\*\*\*

**الفصل الرابع :** يدهش بوليفونت أن المتهم لا يزال حياً يرزق ، ويرتاب في أمر هذا الغلام . ويرى ميروب مقبلة فيأمر حراسه أن يضربوا الساعة عنق هذا الغريب ، فيضيق ذرع ميروب وتعيها الحيلة ويغلبها الجزع ، فتصيح بالجنود : ويحكم أيها البرابرة ! كفوا ، إنه ابني ! !

\*\*\*

**الفصل الخامس :** يقبل بوليفونت أن يُبقى على الولد إذا رضيت أمه أن تكون له زوجة . ولا ترى الأم بداً من الخضوع لقاتل زوجها إبقاء على ولدها ، ويذهب الناس جميعاً إلى الهيكل ليحتفلوا بعقد الزواج ، ويأخذ الناس فيما هم فيه ، ويتقدم ايجسط إلى الهيكل يريد أن يقسم يمين الطاعة للملك ، فيأخذ مديّة القربان ويطعن بها بوليفونت طعنة نجلاء فيصرعه ، ويهتف الشعب بعد تردد قليل للملكه وابن ملكه

\*\*\*

يأخذون على هذه القطعة الرائعة ، بعد الأماكن في بعض الحوادث ، فيسألون

كيف يقتل بوليفونت الملك ، ثم يسير سمعه في الناس خمسة عشر عاماً بأنه المنتقم له ؟  
وكيف يتهم الفتى القادم إلى مسينا بقتل ايجسط وهو نفسه ايجسط ؟ ولماذا تريد  
موروب أن تقتل بيدها هذا الغلام ؟ ! والجاذبية مع قوتها لم تسر نامية ، فان الخطر  
الذى حاق بايجسط ساعة أن همت أمه بقتله في ختام الفصل الثالث أقوى من  
الخطر الذى يهدده فى الحل

\*\*\*

وكان فى النية أن أختار نماذج من مآسى شكسبير إلا أن ما اخترناه لغيره  
قد كثر حتى حبسنا طويلاً عن الموضوع ، فلنكتف بما شاع له فى مصر من  
ملخص ومترجم ، ولنأخذ فيما نحن بسبيله



# الملهة

Ra comédie

تعريفها : الملهة تمثيل حادث متنزع من الحياة العامة يبعث اللهو ويشير الضحك . وموضوعها الجهة الوضعية من طبائع الناس وعادات المجتمع وقائض الحياة . أما جهة الإنسان الرفيعة ونكبات الدهر الفظيعة وجرائم الهوى السفية فموضوع المأساة . ويحيل إلى أن الفرق بين الملهة والمأساة لا يزال غير واضح ولا محدد ، فيحسن هنا أن نفصل القول فيه . فالملهة تختلف عن المأساة في المبدأ والواسطة والغاية . فبدأ المأساة حساسة الإنسان وشعوره ، وواسطتها التأثير ، وغايتها الرهبة من الهوى المضل ، والرعب من الجرم الفظيع ، والرغبة في الخلق الكريم . وأما الملهة فبدأها خبائث الإنسان وضعفه ، وواسطتها السخرية والضحك ، بأن تنظر إلى عيوب الناس نظرة الضاحك الساخر ما دامت غير مؤلمة فتثير الرحمة ، ولا محنة فتثير البغض ، ولا مخطرة فتثير الفرع . ثم تصور هذه النقائص بمهارة ودقة ، وتستعين على تقوية هذه الصورة بالمفارقات والمفاجآت لتكون مثاراً للاستهزاء والضحك . ولا ريب أنه كان أجدر بنا وأنفع لنا أن نقابل عيوب الناس بالثناء الأخرى والنظر الفلسفي بدلا من هذه الضحكة الهازئة ، ولكنهم وجدوا أن أقرب الطرق وأنجع الوسائل أن يستخدموا فساد بعض الناس في إصلاح فساد آخرين ، كما تستخدم ذبابة الحجر من الماس في صقل الماس نفسه . وإصلاح العيوب بالعيوب هو غاية الملهة . ومن الناس من يفرق بين الملهة والمأساة بكيفية الأشخاص وكمية العواطف ، فيقولون إن أشخاص المأساة من طبقة الخاصة ، وأشخاص الملهة من طبقة العامة ، وإن درجة العواطف في الأولى قوية وفي الأخرى ضعيفة ، وذلك فرق لا يميز ولا يوضح ، لأن الآلهة والملوك قد يتخذون في بعض الأحيان أضاحيك كما ترى في رواية ( أمفتريون ) Amphitryon لموليير ، ولأن اليأس القاتل الذي

استولى على بخيل مولير حينما فقد خزانة ماله ، لا يقل في درجته وشدته عن يأس فيلوكتيت<sup>(١)</sup> سوفوكليس حينما خطفوا منه سهام هرقل

إن النوازل القادحة والمهالك الجائحة والعواطف الخارقة مزايًا المأساة ودلائلها ، ولكن المنافع الخاصة والأخلاق العامة والعيوب الشائعة كيان الملهة وخصائصها . فالأولى صورة من التاريخ ، والأخرى صورة من المجتمع ؛ والرذيلة لا تدخل في باب الملهة إلا وهي مضحكة محتقرة . فإذا كانت ممقوتة مضرّة دخلت في باب المأساة . فولير جعل المنافق المحتال شخصاً مضحكاً في ( تروف ) ، وشكسبير جعله شخصاً محزناً في ( جلوسستر ) ، وذلك بالطبع راجع إلى طبيعة النفاق والحب في الحالين

**سبب الضحك في الملهة :** سبب الضحك هو خطأ حقيقي أو ادعائى لا ضرر منه ولا تبعه له . فنحن إنما نضحك إذا لحظنا بين الشيء وبين الواقع اختلافاً لا يكون فيه مضرّة لأحد

فالرجل المفلس الذى يظن نفسه كفوفاً لأن يعلم الناس جمع الثروة ، والشيخ المتهدم الغافى الذى يتصاّبى في مشيته ويتظرف في لهجته ، يبعثان على الضحك ويستوجبان السخرية ، لأنهما يريان الأشياء على غير حقيقتها . والدمامة في ذاتها ليست مضحكة ، وإنما تصبح كذلك إذا ظن الديم نفسه جميلاً ، أو رجلاً أن يظنه الناس كذلك . ولهذا السبب نفسه نضحك من أريجون بخيل مولير حين يطبق على خزانته ما يقوله له فالير عن ابنته ، وكذلك نضحك من ( مينالك ) للابرويير حين أخذ نعله وهو يحسبه كتاب القداس ، كما حدث لأحد إخواننا من المعلمين الكهول إذ وضع « دفتر التحضير » في شباك المرحاض بجانب قطعة بالية

---

(١) فيلوكتيت مأساة شهيرة لسوفوكليس ، وعلم على بطل من أبطال طروادة الناهيين أوصى إليه هرقل عند موته بسهامه المسمومة . وبينما هو في طريقه إلى طروادة جرحه سهم منها . ونقل المرح فسطعت منه ريح منقذة لا تحتمل . فبرم به القوم وخلفوه وحده في جزيرة لنوس فلبث فيها عشرين سنين . فلما أعلنت الآلهة أن طروادة لا تؤخذ إلا بسهام هرقل عاد إليه أوليس وديوميد يبعثان عنه فيها ، فلما لقياه خطفا منه السهام وطادا إلى طروادة

من قفة خوص ، ولما قضي أمره سها فأخذ ( البرش ) بدل الدفتر ، ودخل به الفصل فكرر التلاميذ في الضحك من هذا السهو الغريب

على أن حدوث السهو أو الخطأ من إنسان لا يكفي في حدوث الضحك ، بل لا بد أن نلاحظ ذلك الخطأ منه ، ونذكر التباين بين فكرته عن الشيء وبين حقيقة ذلك الشيء نفسه ؛ فإذا اتفق أن أحد الناس لم يفتن إلى هذا الخطأ لفتور ذهنه أو قصور علمه بقى جاداً لا يضحك ولا يبتسم . وذلك سبب ما نرى من أن الشيء يضحك بعض الناس ولا يضحك البعض الآخر . ولا يلزم أن يكون الخطأ المضحك حقيقياً ، بل يكفي أن نراه نحن كذلك ، أو يتظاهر المضحك بأنه غلط في شخص أو شيء . والممازح إذا أراد أن يمزح فأنما يدعى الممازحة والسذاجة وهما مصدر السهو والخطأ . كذلك يجب ألا يكون لهذا الخطأ تبعه محزنة ولا نتيجة مشؤمة كما ذكرت من قبل ، وإلا أثار الرعب والاشفاق ، بدل أن يثير الجذل والضحك . فمربوب حين أخطأت في ولدها فظنته قاتلاً وأرادت أن تقتله لم يضحكنا مات فعل ، وإنما ملأ قلوبنا رعباً وخشية . والمتكبرون لا يضحكون من أنفسهم إذا أخطأوا ، لأنهم يجدون في هذا الخطأ جدعاً لكبرهم وإهانة لصلفهم فيتألمون

ومنشأ الخطأ الذي يولد الضحك إما نقص في الخلق ، وإما ضعف في الذكاء ، وإما ظروف خارجة عن شخص الخطي . والخطأ يستتبع في أكثر الأحوال أقوالاً وأفعالاً تخالف المرعى من العادة أو العرف أو القوانين أو الذوق ؛ وتلك هي السمات التي تحدد لك أخلاق الملهاة . ففي ملهاة ( المتوحش ) لموليير تجد كل ما يقوله ( ألسنت ) ويفعله مناقضاً للعادات الجارية ، لأنه فقد قوة الحكم على الأشياء ، فبالغ في تقدير الفضيلة إلى حد أن يرى فيما أبجازه العرف وأمضاه خطورة ليست فيه

أنواع الملهاة : الملهاة ثلاثة أنواع : وهي الملهاة الاشكالية ( La comédie )





الملمهة المختلطة التي تستوعبها جميعاً ، فتجتمع إلى هزل المواقف هزل الأخلاق والعادات ، فترى فيها الأشخاص مدفوعين بضعف عقولهم وأمراض قلوبهم إلى أن يقفوا مواقف مخزية تعرضهم إلى سخر المشاهدين واحتقارهم ؛ كالموقف الذي وقفه أرباجون بخيل مولير مع ولده حينما أقبلًا يتعاملان بالربادون أن يعرف أحدهما الآخر ، فكانت مقابلة الأب المرابي والابن المبذر من سخريات الحياة وغرائب الأمور

**ماذا يجب في عمل الملمهة :** إن الغرض الذي يتوخاه واضعو القواعد للعمل الروائي هو التقريب بين الافتراض والحقيقة . وأقوى الوسائل إلى هذا التقريب هي قاعدة الامكانية . ولما كان عمل الملمهة منتزعاً من العادات المألوفة والأخلاق المعروفة والنكتة الحاضرة ، كان بعده عن الحقيقة ومخالفته للواقع أمراً سهلاً الملاحظة صعب الاحتمال . لذلك وجب أن تراعى القواعد في الملمهة مراعاة شديدة ، وعلى الأخص وحدة العمل ، واستمرار الخلق ، وسهولة الأسلوب ، وبساطة التعقيد ، وطبيعة الحوار ، وصدق العاطفة . وقوة الفن في إخفاء الفن ، بحيث يكون كل ما يحدث ويقال على المسرح صورة ساذجة للمجتمع حتى ينسى المشاهد أنه في مشهد من مشاهد التمثيل ، لأن الصورة إذا رسمتها يد عاجزة أتجه فكرك فيها بعد النظرة الأولى إلى الرقعة والألوان والأطار ، قبل أن يتجه إلى التدوير والتنوء والبعد

## الملمهة في خلال القرون

أول مانال الملمهة الأغريقية من العناية كان في صقلية . وكانت يومئذ مقصورة على تصوير العادات العامة دون تلميح إلى السياسة . وكان عميدها في هذا القطر إبيكارم ( ٤٥٠ ق م ) . فلما انتقلت إلى أثينا تقلب بها الزمن فربها على أدوار ثلاثة : دور الملمهة القديمة ، ودور الملمهة الوسطى ، ودور الملمهة الحديثة . فالقديمة تمتاز بكثرة النقد الشخصي الصريح ، فنسى الأشخاص وتعين الحوادث .

وكانت تستمد موضوعاتها من الوقائع اليومية ، وتتمتع بالحرية المطلقة في مهاجمة العظماء . والوسطى ظلت كذلك تهاجم أشخاصاً معينين ، ولكنها عفت عن ذكر أسمائهم ، وأخذت تمثل أنماطاً من الناس وصوراً من الأخلاق . وأما الحديثة فلم تطلب الجاذبية والتشويق في الحوادث اليومية والأهاجى الشخصية ، وإنما طلبتهما في تعقيد العمل الروائى ، وتصوير الأخلاق العامة . وأشهر من عالج الملهاة القديمة أرسطوفان ( ٤٥٠ — ٣٨٧ ق م ) وقد كان معروفاً بصفاء الأسلوب ومرارة الهزل وشدة الوطنية . غير أن مناظره كانت خليعة فاحشة . أما الملهاة الوسطى والحديثة فلم يؤثر منهما غير قطع منشورة مشتتة حتى سنة ١٩٠٧ ، فعثروا على ملهاه تكاد تكون كاملة ، وهي ملهاة التحكيم لميناندر

وكان للملهاة عند الرومان من العناية والحظ ما لم يكن للنساء . فقد نبغ فيها كثير منهم ، أشهرهم ( بلوت ٢٢٧ — ١٨٣ ق م ) وقد سار على نهج إبيكارم ، إلا أنه عرف بسرعة العمل الروائى ، ونشاط الحوار ، دون تصوير للعادة ولا تحقيق للخلق . ثم ( تيرانس ) ( ١٩٢ — ١٥٩ ق م ) ، وقد قلد ميناندر ، وامتاز في هزله بالحرارة والأناقة والأدب وتنوع الأخلاق والصدق في وصفها

ثم هجرت الملهاة في القرون الوسطى ، وخلفتها في الشهرة والذيع الرواية الرمزية الخلقية ( *Moralités* ) ولملهاة العامية ( *Farce* ) ، والأحموقة ( *Sotise* ) فلم يلب فيها ديب الحياة إلا في القرن السادس عشر . فعادت إلى الظهور في ثوب الملاهى الأغريقية والرومانية ، غير أنها كانت مصبوعة باللون الحديث ، مطبوعة بالطابع الفرنسى . وما زالت الملهاة تتردد بين الكساد والنفوق ، وترجح بين الهبوط والصعود ، حتى جاءها مولير ( ١٦٢٢ — ١٦٧٣ ) فأقرها في نصابها ، وشرع السبيل إلى كتابها ، وطبعها بطابع الملاحظة القوية والحرارة القلبية والذوق السليم . وقد عالج مولير أنواع الملهاة المختلفة بالنظم والنثر : فله غير الملاهى الجونية والاشكالية ، ملاء اجتماعية : كالمثذلقات السخيفات ، والنساء العوالم ، والحضرى الشريف ؛ وملاء خلقية ، كترتوف ، ودون جوان ، والمتوحش ، والبخيل

كان موليير يتناول العيب أو الحق وهو في عنفوانه فيصور منه مناظر طبيعية صادقة ، ثم ينتهى من هذا التصوير ببيان عواقبه الوبيلة على صاحبه وعلى المتصلين به . فتصوير العيوب هو أكثر ما فى ملاهى موليير . أما التعقيد الروائى فواهٍ ضعيف ، والحل فى جملة يعوزه الامكان والمنطق ، إذ ليس نتيجة طبيعية لحوادث العمل . ثم ذهب موليير وأعقبه رينيار ( ٦٥٥ — ٧٠٩ ) فكتب طائفة من الملاهى الاشكالية كالمقامر ، والذاهل . ولكن أخلاق أشخاصه ليست محددة الرسوم ، وإنما ملأها بالنكات المضحكة ، حتى قال فيه ( جوير ) ( رينيار يهزل هزل الخدم ، وموليير يمزح مزاح السادة ) .

ومر القرن السابع عشر ، ولم يشتهر فى الملهاة غير هذين الكاتبين . ولما جاء القرن الثامن عشر ظهرت فيه طائفة من الملاهى الجيدة . كملهاة تركاريه (Turcaret) أو المالى ، للكاتب لُساج ( ١٦٩٨ — ١٧٤٧ ) فضح بها حديثى النعمة من المثرين ؛ وحلاق أشبيلية ، وزواج الفيجازو لبومارشيه ( ١٧٣٢ — ١٧٩٩ ) وهما ملهاتان قويتان ، إلا أنهما لم تراعى حقوق الأسرة . ثم المساربات الباطلة ، والوصية ، والتجربة ، لما ريفو ( ١٦٨٨ — ١٧٦٣ ) وهى ملاء غنى فيها كاتبها بتفصيل الدلال وتحليل الحب ، دون العناية بتصوير الأخلاق ووصف العادات . ثم اشتهر القرن التاسع عشر بنخبة من الملاهى القيمة لطائفة من نوابغ الكتاب . كبيكار ( ١٧٦٩ — ١٨٢٨ ) ، وسكريب ( ١٧٩١ — ١٨٦١ ) ، ولايش ( ١٨١٥ — ١٨٨٨ ) ، وأوجيه ( ١٨٢٠ — ١٨٨٩ ) ، واسكندر دوماس الابن ( ١٨٢٤ — ١٨٩٦ ) ، وفيكتور يان ساردو ( ١٨٣١ — ١٩٠٨ ) . وقد كان النوع الغالب على هؤلاء الكتاب هو الملهاة الاجتماعية ( Comédie de mœurs ) مشوبة بالمذهب الطبيعى ؛ فقد أخذ أوجيه ودوماس يقللان فيها من تعقيد اسكريب ، وجاء هنرى بيك ( ١٨٣٧ — ١٨٩٩ ) مؤلف ( الغربان ) فحما التعقيد وتوخى بساطة العمل وسذاجة الأسلوب . ثم انقلب المذهب الطبيعى من بعد هؤلاء إلى مذهب المسرح الحر ، وهو مذهب سطحي الفكرة خامد الحركة ، يهزأ بالقواعد المسرحية ، ولا

يتقيد بالعمل الروائي ، وإنما يكتفى بتكثير المناظر المضحكة ، وتصريف الحوار في مختلف النكات المستطرفة الحديثة . ولم يدم هذا المذهب الخليع إلا قليلا ، ثم أودى به إسرافه وتهوره . وظلت الملهاة الاجتماعية أو الجدية أو المبكية تسير مع الزمن ، وتتطور مع أهله ونظمه ، حتى حلت محل الدراما الابتداعية ( Le drame romantique ) وأصبحت اليوم موضوع المسرح الحديث كما سنبينه عند الكلام في الدراما

تلك حال الملهاة في فرنسا . أما حالها في إيطاليا فقد ظلت خافتة الصوت ضعيفة الأثر قليلة النجح حتى القرن الثامن عشر . فما كان يظهر منها قبل ذلك العهد إلا نوع غير مسطور ، يرتجله المثلون تبعاً لخطّة مرسومة من قبل . فلما نبغ الكاتب ( جولوديني ١٧٠٧ — ١٧٩٣ ) وهو عند الإيطاليين كموليير عند الفرنسيين ، أسس قواعد الملهاة ونهج سبيلها لبنى قومه

وأما في اسبانيا فلهايتها الوطنية كانت ملهاة العطف والسيف ( Comédia di capa a espady ) وهي نوع من الرواية المنزلية ، بطلها دعى من أدياء الشجاعة الذين يسمونهم ما تامور matamore ( أى قاتل العرب ) لأن الرجل من هؤلاء كان يملأ ماضغيه فخراً بكثرة ما قتل من العرب كذباً وادعاء . وكانت عنايتهم في هذا النوع بتعقيد الحوادث أشد من عنايتهم بتصوير الأخلاق . وأشهر تلك الملاحى : الطاحون ، وكلب البستانى ، للوبى دى فيجا ( ١٥٦٢ — ١٦٣٥ ) ؛ وساخر أشبيلية ؛ ونديم بطرس ، لجبريل تلز ؛ والحقيقة المريبة لرويزدا لركون ( ١٦٣٩ ) وهي التى استمد منها موليير أخلاق ملهاة ( الكذاب )

وأما فى انجلترا فلم ينبغ فى الملهاة غير شكسبير ( ١٥٦٤ — ١٦١٦ ) فقد كتب : ( ثرئارات وندسور الفرحات ) ، وجمعمة ولاطحن ( Much ado about nothing ) ، وتيمون ، الخ ؛ وهذا كل ما تجده من الملهاة الأصيلة فى الأدب الانجليزى . أما غيره فقد اكتفى باقتباس الملاحى الفرنسية أو تقليدها وأما فى ألمانيا فلم ينفق فيها غير الملهاة العامية فى ألعاب ( المرفع ) ، وهو نوع

من التمثيل المضحك البذى . أما الملهة الأدبية فلم يؤثر عن الألمان منها إلا شيء قليل القيمة عديم الأثر ، على رغم ما نال كوتزيو وإمرمان ، وبُلوم ، وِينْدِيْكْس وهَكْلِنْدَر من الفوز

## تحليل موجز لأشهر ملاحى مولير

كانت الملهة قبل مولير تعتمد على قوة المواقف بدلا من تصوير العواطف ، وعلى المضحكات الخيالية بدلا من المضحكات الطبيعية ، وعلى أسماء الأجناس بدلا من أسماء الأشخاص ، وعلى العمل الخارق المستحيل بدلا من العمل الواقعى الممكن ؛ فكانت خليطاً مبهماً من الأسماء ، ومكارم ساقطة من الساء ، وغفواً فى موضع الانتقام ، ومزيجاً غريباً من التقاليد الأغريقية والرومانية والاسبانية والايطالية . فجاء مولير فخلق الملهة الفنية الحقيقية لجميع العالم ، ولذلك نكتفى بأن نحلل بعض ملاحيه نموذجاً لبناء الملهة ، وتقسم فصولها ، وتدير عملها ، وتدرج جاذبيتها

### المتوحش Le misanthrope

المتوحش صورة لرجل كريم غالى فى الصراحة والتشدد حتى كان موضع الهزؤ والسخرية ، وهى من الملاحى الخلقية التى لا وجود للعمل الروائى فيها . أهم أشخاصها : أَلِسْت المتوحش ، وهو خطيب سليمين ؛ وفيلنت صديق أَلِسْت ، وهو رجل لطيف المعاشرة إلا أنه مفرط المزاح ؛ وسليمين فتاة أرملة تسعى إلى الإعجاب من طريق الزهو والصلف ؛ وأورُنْت حبيب آخر لسليمين ؛ واليانت بنت عم سليمين ؛ وآكاست وكليتاندر مريزان ؛ وأرسيونيه صديقة سليمين . وقد وقعت حوادثها فى باريس فى قصر سليمين

### الفصل الأول : ألسست وصديقه فيلنت في قصر سليمان ينتظران خروجها

عليهما ، وفي أثناء ذلك يؤنب ألسست صديقه فيلنت على أنه لقي رجلا في عرض الشارع لا يكاد يعرفه ، فبالغ في تحيته وإكرامه . فهو يقول له : إن مثل هذا العمل لا يزكو بالحر ولا يتسع له العذر . وفيلنت يجيبه في مداعبة ورفق : إن المرء ما دام في الناس مقضي عليه أن يسايرهم بالمصانعة ، ويعاشرهم بالموادعة ؛ والحياة تحب التطرف ، والعقل يكره التطرف . ولكن ألسست مسرف في بغض الناس فلا يستمع له ، حتى أن له قضية منظورة في المحكمة لا يفكر فيها ولا يشغل باله بها اعتماداً على ظهور حقه ، بل يتمنى أن يخسرها لتهيء له أسباب السخط والخفيضة على ظلم الإنسان . على أنه بالرغم من اقتباضه واستيحاشه يحب فتاة أرملة تدعى سليمان ، ولكنه يعترف بدلالها وخلاعتها ، ويأسف لأنها تستقبل في بيتها كثيراً من الخطاب والأحباب ، وهو لذلك يريد أن يستطلع رأيها في هذا الموضوع . ويدخل على الصديقين في هذه الساعة أورت — وهو خطيب آخر لسليمان مولع بقرض الشعر — فينتظرهما معهما . وفي أثناء ذلك يرجو منهما أن ينشدهما قصيدة من نظمه ، فيستحسنها فيلنت ويستهنها ألسست ، ولكنه يمسك على ما في نفسه منها ، ثم يُلَمِّح بما فيها من المآخذ ، وينتهي به الأمر إلى التصريح بأنها سخيفة ركيكة ، فيخرج الشاعر غضبان يتوعد . ويقول فيلنت لصديقه وهو يحاوره : هاك خصومة جديدة جلبتها على نفسك بافراطك في الصدق وغلوك في الصراحة

\*\*\*

### الفصل الثاني : ( بهو سليمان والغيبة ) . يلقى ألسست سليمان فيلوما على

خلاعتها ، ويريدها أن تصرح له بحقيقة حبها ورغبة قلبها ، فيقطع عليهما الحديث قدوم ( آكاست ) و ( كليتاندر ) ، ثم ( اليانت ) و ( فيلنت ) فيأخذون مجالسهم ويخوضون في أعراض الناس ، وتجيد سليمان وصف النفوس اللثيمة ، فيعجبون بها ويصفقون لها . ولكن ألسست ينكر ذلك منها ، ولا يجروا على مجاباتها

بالانكار ، فتنفجر مراجل غضبه على المراكيز لتصويهم رأيها . فإذا ما تسير الغضب عن وجهه عاد إلى سليمان يسألها أن تعلن من اختارته من الخطاب ، ولكن شرطياً يقتحم الباب فجأة ويدعوه إلى المحكمة للفصل في الخصومة التي بينه وبين أورنت

\*\*\*

**الفصل الثالث :** ( خبث الرياء وعبث الدلال ) كذلك المراكيزان آكلست وكليتاندر يريدان سليمان على أن تعلن من اختارته منهما . وتقبل ( أرسيونيه ) صديقة سليمان فيخرج المراكيزان وتختلى الصديقتان فتبادلان السباب في أسلوب المناصحة : تحكي أرسيونيه لسليمان في لهجة مرة ما يرميها به الناس في الأندية والجامع من الخلاعة والتهتك ؛ وتحكي سليمان لأرسيونيه ما يتقوله الناس عليها من المراءاة بالحشمة وهي داعرة . ويدخل عليهما ألسست فتخرج سليمان لتكتب رسالة وتتركه مع أرسيونيه فتنهز هذه الفرصة لايفار صدر ألسست على سليمان فتريه أنه مخدوع وأنها خادعة ، وتعهده أن تقيم له على خيانتها إياه الدليل

\*\*\*

**الفصل الرابع :** ( رسالة سليمان ) يأتي فيلنت فيعلن أن الخصومة بين ألسست وأورنت قد انتهت بالصلح . ويدخل من بعده ألسست وهو ينتفض من الغضب ، وفي يده كتاب غرام من سليمان إلى أورنت جاءته به أرسيونيه دليلاً على خيانة خطيبته فيقول : آه ! لقد خاب الرجاء ، وضاع الأمل ، وظهرت الخديعة ، وبان الغدر ! فتترضاه سليمان بالدهاء ، وتفثاً غضبه بالملاطفة ، ويجزى بينهما الحديث ، ولكن خادمه يأتي مسرعاً إليه ينبهه إلى أن شرطياً جاء يقبض عليه في خصومة

\*\*\*

**الفصل الخامس :** ( المقاطعة ) يخسر ألسست قضيته التي أهملها فينجى باللوم

والسخط على فساد الحياة ولؤم الناس . ويعثر أكاست وكليتاندر على رسائل  
لسليمين فيقرأنها على ألسنت ويستيقنون جميعاً بأنها تخونهم وتخدعهم . وينصرف  
عنها المركيزان ويبقى ألسنت مقيداً بسلاسل هواها ، فيعدها بالنفو عما سلف إذا  
رضيته زوجاً وعاشت معه . في خلوة الريف ، فترفض طلبه . فيأس المتوحش  
ويعتزل الناس وهو يقول :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى      وفيها لمن خاف القلى معتزل  
**ملحوظات على الرواية :** الفصل الأول آية من آيات الفن ، فقد عرض فيه  
المؤلف في حوار قوى على لسان فيلنت وألسنت أسماء الأشخاص الأصليين  
وأخلاقهم ، وذكر غضب ألسنت وغرامه ، وبرودة قلب فيلنت ، وخلاعة  
سليمين ، وإخلاص إليانت ، ورياء أرسيونيه الخ . أما التعقيد فيؤخذ عليه ضعفه  
وبطؤه ، إلا أن العمل كاف وبسط الأخلاق متدرج . والحل يعيبه بعض النقاد  
بالنقص من غير حق . فإن سليمين جوزيت على خلاعتها وخبها بأن هجرها  
خطابها جميعاً . وألسنت اعتزل العالم ، والمركيزان ذهبوا يعرضان زهوها الأجوف  
في مكان آخر ، وفيلنت وإليانت يستعدان لحفلة الزفاف

### البخيل L'avare

موضوعها وصف البخيل . وأهم أشخاصها : أرباجون البخيل أبو كليانت  
وإيليز وعاشق مريان ، وكليانت بن أرباجون وحيب مريان ، وإيليز بنت  
أرباجون وحيبة فالير بن أنسلم ، ومريان بنت أنسلم وحيبة كليانت ومحبوبة  
أرباجون ، وأنسلم أحد الأغنياء وأبو فالير ومريان ، ومترجاك طباطخ البخيل وسائقه ،  
وفرسين امرأة محتالة ، ولافيش خادم كليانت ، وسيمون سمسار . وقد وقعت  
حوادثها في بيت أرباجون بباريس

**الفصل الأول :** ( كنز أرباجون ومشروع زواجه ) يتنكر فالير حبيب



إيليز ، و يقيمه البخيل وكيلا على بيته ، فيعلن إلى ابنته غرامه ، ويشكو إليها به ، فتعده بالزواج . ويدخل كليانت فيفضى إلى أخته بحبه لفتاة فقيرة شريفة تدعى مريان . ويشكو إليها عجزه عن مساعدتها لبخل أبيه ، فهو يبحث عن مراب يقترض منه ما يصلح به حالها . ثم يدخل أر باجون البخيل وهو يشاجر خادمه ( لافيش ) في عنف و يتهمه بالسرقة ، فيقرره ويعزره و يبحث في جيبه ومطاوى ثوبه ثم يطرده ، وهو لا يتحرج أن يعامل ولديه معاملة العدو ، و يتهمهما بالتبذير . وحينما يريد الولدان أن ينبتاه بمشروع زواجهما يفاجئهما هو بأنه عقد العزم على الزواج من مريان ، وأنه فكر في مستقبل ولديه فخطب لكليانت أرملة غنية ، ولايليز أنسلم المثرى ، لأنه قبل أن يتزوج منها من غير مهر تسوقه إليه . ثم هو لا يقبل جدلا ولا يريد مشورة . ويدخل فالير فيتخذونه في الموضوع حكما

\*\*\*

**الفصل الثاني :** ( ربا أر باجون ) يريد كليانت أن يقترض خمسة عشر ألف فرنك فيجدها له السمسار سيمون بشروط فادحة و ربح خمسة وعشرين في المائة . و يقبض منها كليانت اثني عشر ألف فرنك عينا ، ثم يأخذ بباقيها مجموعة من الأثاث البالى . على أن أغرب ما في المسألة أن السمسار يطلب هذا القرض من أر باجون ، فيقف الابن أمام الأب موقفا غريبا يتبادلان فيه ألفاظ التقرع على بخل أحدهما وتبذير الآخر ، فلا يخرجهما من هذا الموقف الحرج إلا دخول ( فرسين ) المحتالة تعلن إلى أر باجون أن أم مريان قبلت أن تزوجه من ابنتها ، وهى تطلب منه مقدارا من المال يسيرا تستعين به على كسب قضية لها في المحكمة ، فيبادر إلى الخروج قائلا : آه ! إن أحد الناس يدعونى ...

\*\*\*

**الفصل الثالث :** ( إعداد المأدبة ) دعا أر باجون أنسلم وابنته مريان إلى العشاء . فهو يوزع العمل على خدمه : فيأمر كلود أن تنظف البيت ويحذرهما أن تحك

الأنثى بقوة مخافة أن يبلى ، ويخصص ( براندافوان ) و ( لاملوش ) للشراب ،  
وينهاها أن يقدماء إلا إلى من به ظمأ شديد ، ويوكل إيليز بملاحظة المائدة ، ويأمر  
الطاهى جاك أن يهيئ الطعام بضمن زهيد . ولكن المترجك يؤدى عمل الطاهى وعمل  
الحوذى معاً ، فهو باعتباره الأول يطلب مالاً كثيراً ، فيغضب أرباجون ويرشده  
إلى صنع المأكّل التي تصد النفس وتميت الشهوة ، ويرفض باعتباره الثانى أن يشد  
الخليل إلى العربة ، لأن الجوع قد أضناها والتعب قد أنهكها ، ويلوم سيده على  
شحه القبيح فينهال عليه البخيل ضرباً بهراوته

\*\*\*

**الفصل الرابع :** ( سرقة الكنز ) يعثر الخادم ( لافيش ) على كنز سيده  
البخيل مدفوناً فى الحديقة فيأتى به إلى كليانت . ويحاول الابن أن يحول بين الأب  
وبين زواجه من مريان ، فيرميها عنده بالخلاعة والجفاء والغباوة ؛ ويرتاب الأب  
فى نصيحة ابنه ، فيتظاهر بأنه يريد أن يزوجه منها حتى يحمله على الاقرار بحبه  
إياها ؛ فتشور ثائرة البخيل ، ويلوح له بالعصا ، ويحاول أن يصده عن حبها فيأتى  
كليانت فيخرجه الأب من ميراثه ويلعنه ، ثم يفقد الكنز فلا يجد ، فينسى  
مسرعاته الجميلة ، ويصيح بملء صوته : يالى من اللص ! يالى من القاتل ! يالى  
من السفاك ! ثم يفرع إلى القضاء يريد أن يشنق كل الناس ، حتى إذا لم يجد  
كنزه شنق نفسه . وهذا الموقف من أبداع مواقف الرواية

\*\*\*

**الفصل الخامس :** ( وجود الكنز ) يحضر رجال الشرطة فيسألون ( الأسطا  
جاك ) فيتهم الوكيل فالير . ويدخل الوكيل فيشهر به أرباجون ويقول له : أريد  
أن تخبرنى عن المكان الذى خطفتها منه ، فيظن فالير أنه يكلمه عن إيليز فيجيبه :  
إنى لم أخطفها ، ولا تزال عندك فى منزلك . ويستمر هذا الخطأ بينهما طويلاً ،  
ثم ينتهى بأن يبوح فالير بحبه إيليز ، ويدخل حينئذ أنسلّم فيعرف ابنه فالير

وابنته مريان ، وقد قدما منذ ست عشرة سنة . ثم يقترح أن يتزوج فالير من إيليز وكلينانت من مريان ، فيقبل البخيل على شرط أن يردوا إليه كنزه ، وألا يغرم صداقاً إلى ولديه ، وأن يفصلوا له ثوباً جديداً يوم الزفاف . وتنتهي الملهاة بقول أرباجون : ولنذهب لنرى كنزى العزيز !

\*\*\*

هذه الملهاة متقنة محكمة ، فحركة العمل فيها سريعة قوية ، والأخلاق تبدو ظاهرة جلية ، والحوار طبيعي حتى يملك الذهن ويسترعى الأسماع . ولكنهم يأخذون عليها أن الموضوع محزن وأن الحل ضعيف

---

#### النساء العالمات Les femmes savantes

موضوعها تخدلق النساء وتركهن تدير البيوت ، واشتغالهن بالفلسفة والحساب والفلك . وأهم أشخاصها : كريزال وزوجته فيلامنت ، وابنتاه أرماند وهنريت ، وأخوه أريست وأخته بيليز وخادمتهم مارتين ، ثم كليتاندر حبيب هنريت ، وتريسوتين أحد الأذكاء وفاديوس أحد العلماء . وقد وقعت حوادثها في منزل كريزال بباريس

**الفصل الأول :** هنريت ترغب في الزواج من كليتاندر ، ولكن أختها

أرماند المتحدقة تنصح لها أن ترفض هذا الزواج وتعكف على دراسة العلم فإن ذلك أحق بالمرأة اللبقة الذكية ، وتضرب لها المثل بأما وخولها في الأندية والجامع لجهلها ، فتتبعها هنريت بالغيرة وتناقشها في الموضوع بحضرة كليتاندر ، فيفصل في هذه المسألة بتصريحه أن الدكاترة من النساء لا يلائمن ذوقه ، وإنه يفضل أن تكون المرأة مستنيرة فاهمة ، لا متشددة عالمة . هو إذن يختار هنريت ، ولكنه لا يجرؤ على مكاشفة أمها فيلامنت بحبه لأنها مولعة بالمدعى تريسوتين ، وهو

يحتقره لادعائه وحذلقة . وتدخل بيليز فيستميلها إليه ويصارحها بأمره ، فتظن أن هذا الحب لها لا لغيرها

**الفصل الثاني :** يأخذ على نفسه أريست أخو كريزال أن يخطب هنرييت لكليتاندر ، فهو يقول لأخيه : إن كليتاندر فقير من المال ولكنه غنى بالفضيلة . فيجيبه كريزال إلى طلبه ، ثم يذهب إلى زوجته يقنعها به . وفي تلك الساعة تطرد فيلانمت خادمتها مارتين ، لأنها كسرت وعاء أو سرت إناء ، ولكن لأنها أهانت النحو والقواعد . ويضعف كريزال أمام امرأته فيقر هذا الطرد ، ولكنه يسخط كل السخط على حق النساء العالمات ، ويختصر شكواه في هذا البيت الجميل :  
إننى أعيش بالحساء الجيد ، لا بالانثساء البليغ !

فاذا ما كلها في زواج هنرييت من كليتاندر تأبى الإباء كله ، وتعلن إليه أنها ستزوجها من الشاعر الأديب تريسوتين . ويحرض أريست أخاه على المقاومة حتى يرفع عن كاهله نير هذا الظلم الفادح

**الفصل الثالث :** يقرأ تريسوتين للعالمات فلانمت وأرمان وبيليز موشحاً وأهجية من نظم الأميرة (أوراني) فيملك عليهن حواسهن وأنفاسهن ، إلا هنرييت فتظل فارغة البال من كل ذلك . لم يكتب هؤلاء المتحذقات شيئاً ، ولكنهن يردن أن يتعمقن في العلوم ، وينشئن أكاديمية لهن كأكاديمية الرجال . ويقبل المتفهب قاديوس فيصفه تريسوتين للنسوة بأنه أعلم الفرنسيين باللغة اليونانية ، وأبرع الأدباء في صناعتي النظم والنثر . ويبادله المتحذقات صنوف التحية وضروب التعظيم ، ثم ينتقد قاديوس موشح الأميرة (أوراني) ، دون أن يعلم أنه من نظم تريسوتين ، فيتخاصم الرجلان ويتسابان بأفحش السباب . ويخرج قاديوس محقناً يتحدى خصمه بقوله : « إنى أدعوك لمساجلتى في النظم والنثر واللاتينية واليونانية » . وتعزى فيلانمت صديقها تريسوتين عن هذه الفضيحة بأن تقدم إليه ابنتها هنرييت لتكون له زوجة ، ويصر كريزال على أن يزوج ابنته من كليتاندر

الفصل الرابع : تلهب فيلامنت من الغيظ ، فتقسم أن تقطع زوجها عن  
عزمه ، وتنفذ إرادتها على هنرييت . ويلقى إليهما في تلك الساعة كتاب من  
فاديوس يتهم فيه تريستون بالنفاق والطمع في ثروة هنرييت ، فلا يضعض ذلك  
من عزم فيلامنت فتبعث في طلب الموثَّق ( المسجل ) ، ولكن كريزال يصمم  
على رأيه فلا يتقهتر

الفصل الخامس : تسخر هنرييت من تريسوتين ، وتريده على أن يرفض  
زواجها ، وأبوها يرغى ويزبد موغر الصدر على أمها ، ويقول إني أريد أن أعلمها  
كيف تعيش . ولقد أرجعت مارتين إلى الخدمة على الرغم منها . وتدخل حينئذ  
فيلامنت وفي أثرها الموثَّق وتريسوتين . ويصل الأمر في العقد إلى تسمية الزوج  
فتقول الأم : تريسوتين ، ويقول الأب : كليتاندر . فتغضب فيلامنت ، وتنتصر  
الخادم مارتين لسيدها فلا تزداد السيدة إلا عتواً وإصراراً . ويوشك كريزال  
أن يسلم الأمر إلى امرأته لولا أن يدخل أخوه أريست ، فيخبرهم بالكذب أن  
أسرتهم قد أفلست لخسراتها قضية كبيرة . فلم يكذب تريسوتين النبأ حتى  
يدير لهم ظهره ويخرج فيظهر نفاقه وأثرته ، وينتهي الأمر بانتصار كريزال  
وتحقيق أمل كليتاندر



## المأساة العصرية أو الدراما

( Le drame )

كانت كلمة الدراما تطلق على جميع الأنواع التمثيلية ، حتى خصصها المحدثون بنوع جديد عرّفه قاموس المجمع العلمى الفرنسى بأنه « قطعة مسرحية نثرية أو نظمية تخلط المأساة بالملهاة ، وتبرز الموضوع الجدى فى المعرض الفكه ، وتقبل كل نمط من الأشخاص والأخلاق واللهجات » . وتكميلاً لهذا التعريف نضيف إليه كلمة قالها « هجل » وهى : « أنها نوع وسط غير مستقر ، يُعنى بدقائق الحياة الداخلية ومشاكلها ، وصور الحياة الخارجية ومناظرها ، وتتميز من المأساة الاتباعية ( Classique ) البسيطة الساذجة بكثرة أشخاصها ، وغرابة حوادثها ، وتعدد مفاجآتها ، وتعقيد العمل فيها إلى حد الارتباك والغموض »

أما أرباب المذهب الابتداعى ( Romantique ) ومن قبلهم شكسبير فلم يكتفوا بتأليفها وتمثيلها ، وإنما وضعوا لها القواعد ، وشرعوا لها المناهج ، وقالوا إن الدراما صورة صادقة مؤثرة للحقيقة ، بل هى الحياة نفسها : هى الهوى يعمل ويتكلم ويحكم ويفكر بصوت جهير أمام الجمهور السامع

إن المأساة لم ترد أن تنزل عن أفق الأبطال والسراة والملوك ، والملهاة قصرت نفسها على وصف عيوب الأوساط ، أما الدراما فهى أتم وأعم وأصح ، لم تفضل فريقاً على فريق ، ولم تؤثر طبقة على طبقة ، فهى تسوى بين الملوك والسوقة ، وتمزج البسمات بالعبرات ، وتستمد التاريخ والقصص والحكايات والخرافات ، لا تستثنى شيئاً ولا تحتقر شخصاً ، ولا تحصر نفسها فى ضيق القواعد والتقاليد ، فوضوعها الإنسانية بأسرها . أما اليوم فقد اختلفت على هذا النوع الأسماء والتعريفات لتشعب مناحيه ، وتعدد مذاهبه ، واتساع مجاله ، واختلاف أطواره ، فكان يسمى أولاً : الرواية الجدية الهزلية ( Tragi-comique ) ثم المأساة الحضرية ( Tragédie bourgeoise ) ثم المأساة الشعبية ( Tragédie populaire )

ثم الملهة الجدية ( Comédie serieuse ) ، وهم يطلقون عليها الآن اسم الدراما الحديثة ، أو الدراما فقط . ولا نجد أبلغ في الكشف عن حقيقة الدراما مما كتبه عنها زعيمها وابن بجدتها : فكتور هوجو في مقدمة روايته ( كرومويل ) نستعين بتلخيصه لك على شرح هذا النوع الطريف الذى يعدونه الآن أفضل الأنواع وأكمل الأشكال للتمثيل فوق المسرح الحديث ؛ لأنه باختياره الأشخاص من كل الطبقات ، وتفضيله التأثير فى الحواس على تحليل الشهوات ، كان أكثر أنواع المأساة ملاءمة للذوق الديمقراطى الغالب اليوم . قال هوجو ما محصله : النظارة أصناف ثلاثة : النساء والخاصة والعامة ؛ فالعامة يطلبون من الرواية العمل أو الحادث ، والخاصة يطلبون منها أن تخلق أو الدرس ، والنساء يطلبن منها الشهوة والهوى . لأن العوام يبتغون من المسرح التهييج ، والخواص يبتغون منه التفكير ، والنساء يبتغين منه التأثير ؛ وغرض هؤلاء جميعاً اللذة : فالعامة تريد لذة النظر ، والخاصة تريد لذة العقل ، والمرأة تريد لذة القلب . ولكلّ منهم الحق فيما يبتغي ويريد . ومن ثم كانت روايات هوجو ثلاثة أنواع مختلفة : أحدها عامى سوقى ، والآخرا شريفان ربيعان ، وفى ثلاثتها حاجة المسرح وكفاية الناس . فالعوام المأساة العامية ( الميلودرام ) التى تصف لهم الفظائع ، وللخواص الملهة التى تصور لهم الأخلاق ، وللنساء المأساة التى تحلل لهن الأهواء . وربما تدخل بعض هذه الأنواع فى بعض ، فقد يوجد فى السوق من يتذوق الجمال ويطلب الكمال ويفرق فى التخيل ، وفى السراة من يطلب غير الأدب لطف الشعور ، وفى النساء من تبتغى مع التأثير رياضة الذهن . ففرض الدراما إذن هو تصوير الأخلاق بخلق الأشخاص وتمثيلهم على المسرح تبعاً لشروط مستمدة من الأدب والطبيعة ، وبث الأهواء والمنازع فى هؤلاء الأشخاص لبيان أخلاقهم وتوضيحها ، واستخراج الحياة الانسانية من هذه الأخلاق والأهواء التى تتصادم وتتلاحم ، فتنتج الوقائع الكبيرة والصغيرة ، والحوادث المحزنة والمضحكة ، التى تنطوى على لذة للقلب يسميها الناس منفعة ، وعلى عظة للعقل يسميها الحكماء حسن الخلق . فبان من ذلك أن الدراما تأخذ

من المأساة تحليل الأهواء والشهوات ، ومن الملهاة تصوير الأخلاق والعادات .  
فهى الشكل الثالث من أشكال الصناعة الأدبية ، وهو أكبرها وأعما ، لأنه  
يشمل الشكلىن الأولين فيمزجهما ويشرحهما ، ولو لم يوجد شكسبير بين كورنى  
ومولير فدى سراه إلى الأول ويمناه إلى الثانى لبقى كل منهما بعيداً عن الآخر ؛  
فبوجوده التقت الملهاة بالمأساة التقاء الموجب بالسالب فى الكهراء ، فحدث من  
التقاءهما شرارة هى الدرامة

ثم مضى هوجو بعد ذلك فى بيان حقيقة الدرامة من جهة الفلسفة التاريخية  
نحملك عليه إذا شئت ، ونكتفى نحن هنا بما أجلناه من كلامه

فالدرامة إذن تقبل كل نوع ، وترتضى كل شكل ، مادامت تضمن التأثير  
فى المشاعر والخواطر والقلوب ، وهى تسلك لهذه الغاية أسهل الطرق وأقرب السبل .  
فلها فى الطفولة المعذبة ، والشيوخوخة العاجزة ، والزمانة المعذمة ، والكرم فى  
الأملاق ، والقحط واليأس ، مواقف قوية التأثير شديدة الروعة ؛ ولها فى المستشفيات  
والسجون والأحياء الفقيرة العاملة مسارح للرعب والرحمة ، ثم لها من البيان والتأثير  
ما يغنى المؤلف الذى يعرضها للأنظار والأفكار عن تكلف الأداء وتجشم البلاغة  
إن المصائب المنزلية ، والحوادث الاجتماعية ، لا تدهشنا حقيقة كما تدهشنا  
مصائب الملوك ومخاطر الأبطال وحوادث القصور ، ولكنها تؤثر فىنا كل التأثير  
لاتصالها بنا واقترابها منا . وإذا كان أفضل الأنواع أمتعها للجمهور ، وأشدها  
أثراً فى الكثرة ، فإن الدرامة تفوق المأساة بهذه المزية ، وتفضل الأنواع جميعاً  
بقوة الجاذبية . وإذن يكون كورنى وراسين وفولتير قد جهلوا فن التأثير ، وسهروا  
الليالى الطوال فى البحث عنه فى الطبقات العليا ، والحوادث الكبرى ، وهو منهم  
على طرف الثمام لو نظروا فى الطبقة الدنيا وفكروا فى الحياة العامة . ولو كان هؤلاء  
حقيقة قد جهلوا قوة الدرامة وسهولتها ، فما بال الأغريق واللاتين لم يتوسلوا بهذه  
الوسائل القريبة إلى التأثير والجاذبية ؟ وما بال شكسبير وهو إمام الروائيين غير  
مدافع لم يختار موضوعاته من حياة الشعب ، وفضل جرائم الملوك ونكباتهم على



جرائم السوق ونكبات العامة ؟ الحق أن الأغريق كانوا يعلمون علم اليقين أن في الناس من كبا به الجذ فألقاه في مراغة الذل والبؤس ، فأعسر بعد اليسر ، وذل بعد العز ، ولكنهم كانوا يجهلون أو ينسون أن الملوك هم أيضاً غرض لسهام القدر ، وأن المرء مهما عظم قدره لا يعظم على النوائب ولا يكبر على الأحداث ، وأن خطوط الدهر لا تخص بفتكها طبقة دون طبقة ، فاستفادوا من المسرح هذا الدرس النافع والعظة البالغة . كذلك كانوا يعلمون أن في الناس المأفون والشهوان والخبث والجرم ، ولكنهم كانوا يجهلون أن الملوك أيضاً فيهم الأفن والشهوة والخبث والإجرام ، وأن تتأججها فيهم أفضع وأفجع منها في السوق ، فاستنتجوا من المسرح أن الشعب مأخوذ بجرائم الملوك فأخذوهم بالحزم وحسن السياسة ؛ بله ما كان عليه الناس في الأزمان الخالية من تنزيه الملكية وتقديس البطولة وازدراء الشعب . فلما ابتدأت أفنية الملوك ، وعلت كلمة الشعوب ، وغلب نظام الديمقراطية ، احتقر الناس مصائب الخاصة ، ورأوا أن الأهواء والأرزاء تنصب فخاخها لكل الناس ، وأن الواقع فيها من أى طبقة ومن أى بيئة يصح أن يكون عبرة ونكالا لغيره . حينئذ أخذ الكتاب يدرسون العامة ، ويعلمون الجمهور بتحليل نفسه وتعليل جرمه ، ويثقفون خلقه بتصوير نفسه ووصف عيبه ، فيحاربون العيب بالخوف من السخر والخشية من الحجل ، والجريمة بالفرع من وخز الضمير الذي يصحبها والقصاص الذي يعقبا ، والهوى بوصف ما يحجره من الآلام والمخاطر والمصائب ، ووجدوا الحال تقتضي نوعاً جديداً من الرواية يلائم حال الاجتماع ونظام الحكومة ورفي الفكر ، فكانت الدراما وليدة هذا الانقلاب وسداد هذا العوز

على أن التأثير والجلابية لم يكونا يوماً ما من أغراض المسرح في الأمم المثقفة المستنيرة ، وإنما كان التمثيل عندهم كالخطابة ، يجذب ليهذب ويعلم ، ويؤثر ليقرر ويفهم . وما التأثير إلا وسيلة من وسائله لا غاية من غاياته . فالدراما التي لا تعلم ولا تهذب تكون من المأساة بمثابة المهزلة من الملهة . ولا شك أن المهزلة ( Farce )

تضحك الجمهور أكثر مما تضحكه ترتوف والمستوحش ، والدرامة التي من هذا النوع تبكيه أكثر مما تبكيه (سنًا) و (أنال) ؛ ولكنه إذا ظل مائة سنة يضحك ويبكي لهذه المناظر ، فأية فائدة يستفيدها ، وأية فكرة يكتسبها ويستزيدها ؟ فالدرامة القوية هي ما وضعت في قلب الرجل علل حوادثه وبواعث عمله ، فتجعله شقيًا بزلته ، مشفيًا علي الخطر بغفلته ؛ وهي لذلك تطلب مؤلفًا يكون ثاقب الفكر صادق النظر قوى الملاحظة خصب الخيلة عميق الاحساس بليغ الأسلوب جيد الاختيار ، وموضوعًا يجمع بين التأثير والافادة ، وبين الابتذال والصيانة ، وبين الغرابة والسذاجة ، فلا يكون عقيمًا ولا سقيمًا ولا سوقيًا ولا شعريًا ولا متكلفًا ؛ وعملا يكون سيره نشيط الحركة موزون التدرج محكم التعقيد بارع الحل ؛ وعادات حضرية أو شعبية تكون مع موافقتها للحق غير ساقطة ولا جافية ؛ ولهجة بسيطة تلائم الأشياء والأشخاص ، فتكون صحيحة سهلة نقية زكية شاعرة لا تعلق على الموضوع ، ولا تسفل إلى درك العمل والركاكة . وتلك مطالب أعيت أولى القرائح الكلية ، فانصرفوا إلى الجانب الأسهل منها ، وأخذوا يلتمسون التأثير في الجمهور بعرض الحوادث المتزعة من الحياة العامة لتغنيهم بفظاعتها عن إجادة الكتابة وإجالة الفكر ، وبينون هذا الرأي السخيف على قاعدتين خاطئتين ؛ أولاها أن كل جذاب من القول والفعل صالح للمسرح ، وأخرها أن كل ما أشبه الطبيعة جميل ، وكل تقليد صادق لها حسن . لا أنكر أن لاشيء يُلوع القلب ويمزق الحشا مثل أن ترى بيتًا متهدمًا تسكنه امرأة كريمة عدا عليها الفقر ومسها الضر وجاز بها الدهر حد اليأس والفاقة ؛ وأنا زعيم لك بأنك تفرق الناس بالدمع ، وتضرم الأنفاس بالحزن ، إذا عرضت على العيون منظر هؤلاء الأطفال يتضاغون من الجوع ويطلبون إلى أبيهم المسكين كسرة من الخبز وهو لا يستطيع ، ومثلت دموع تلك الأم ترى رضيعها يلفظ أنفاسه في حجرها من السغب وهي لا تملك له حياة ولا نفعًا ؛ ولكن أرني ذلك الشعب الغليظ الكبد الذي يلهيه ويسليه مثل هذه المناظر ؟ وأية فائدة تجدها في هذا المصاب الأليم العقيم الذي فجع هذه

الأسرة وهي لم ترتكب خطأ ولم تقترف إثماً؟ آلمنى ، ولكن لتعلمى كيف أحتاط  
لنفسى من الوقوع فى مثل هذا الضرر الذى أشهده . مثل لى أسرة بائسة أوقعها  
بين مغالب البؤس والفاقة عيب أصيل فى نفسها ، وهوى دخيل فى قلبها ، فان الألم  
الذى ينالنى من رؤية هذا المنظر يعوضنى منه ذلك الدرس الذى أستفيد من شهود  
ما يجرح الهوى المتحكم والعيب المتأصل من الأذى والمضرة : أستفيد أن الانسان حر  
فى اتقاء مثل هذا المصاب ، وأن أسبابه من العيب والهوى والغفلة والضعف لم تكن  
أدواء لازمة ولا محتومة . أما الحرق والفرق والزلال والوباء وكل ما يصيب المرء  
من غير كسبه ولا اختياره فلا أستفيد من رؤيته غير الألم العقيم والهلم الخالص  
إن فضل الكاتب وجمال المسرح هما فى عرضهما ما نود أن نكونه لا ما نحب  
أن نتأثر به . ومهما يكن الشيء العامى المبتذل مؤثراً ، فلا بد أن يكون على المسرح  
أسمى وأروع مما أستطيع أن أراه وأسمعه من شباك بيتى ، فان بين الأشياء المؤثرة  
كذلك تفاوتاً وتفاضلاً وتخيلاً . وليس فى الحياة موضوع يصح أن يكون روائياً  
بنفسه إذا قلده على علاته ونقلته بجميع صفاته ؛ فقد تجد فيه من الطول والفضول  
والنقص والسخف ما ينجلك إذا حكيت ، ويأفئك إذا مثلته . إن مهارة الكاتب  
القصصى فى أن يجعل الموضوع طريفاً لذيذاً ، ومهارة الكاتب الروائى فى أن يبسطه  
ويزخرفه ، فيحذف منه البارد الغث ، ويضيف إليه ما يزيد فى تأثيره وحدته  
وجدته وطرافته ، بحيث يكون شبه الحقيقة وهيئتها لاصورتها ولا نسختها . والحال  
فى الأعمال مثل الحال فى الأقوال : فان الكاتب الذى يكتب كما يتكلم ليس  
بكاتب ؛ إذ كل لغة من لغات الناس فيها الشريف الحر والرقيق الأنيق ، كما أن  
فيها السوقى والحوشى والفج . والذوق وحده هو الذى يصنى العبارة من اللغو ،  
وينقى الأسلوب من الغثاء ، كما يعزل الغربال الزوان والحصى من الحب الصحيح .  
ذلك ما نعلمه ونقبله ؛ أما نقل ما ترى وحكاية ما تسمع بما فيه من سماجة وفضول  
واقضاب على أنه صورة الطبيعة ورسم الحقيقة ، فذلك حجة يلجأ إليها الأدعياء .

ليدروا عن أنفسهم معرفة الضعف في الاختيار والعيب عن الابتكار والعجز عن  
التجديد والتوليد

\*\*\*

بعد ما تقدم نستطيع أن نجمل القول في المأساة العصرية بذكر الفروق بينها  
وبين المأساة القديمة فنقول : إن الدراما تجمع بين الجد والهزل والسرور والحزن  
والاحتشام والتبسط والضعفة والرفعة ، وتختار أشخاصها من كل طبقة وبيئة ،  
وتقتبس موضوعها من حياة العامة أو العصور الوسيطة أو العصر الحديث . أما المأساة  
فكما علمت تزدري الموضوعات القومية والعصرية ، وتختار موضوعاتها من الأساطير  
أو من التاريخ القديم ، وتعنى على الخصوص بالعالم الداخلى من الانسان ، فتبحث عن  
أخلاقه وعواطفه وأهوائه ؛ فهي تضع على المسرح نفوساً بدل أن تضع أشخاصاً ،  
ولا تعنى مطلقاً بالرياش المسرحى ولا باللون الحلى ، وتقصد كل القصد فى تعقيد  
العمل الروائى ؛ ولكن الدراما لا تحفل إلا بالعالم الخارجى من المرء ، والجزء المادى  
من المسرح ، وتبالغ فى رعاية الرياش والزخرف ، وترجع التأثير فى الحواس على  
التأثير فى الذهن ، وتحصر على أن تظهر الأشخاص فى لباس الزمن الذى عاشوا  
فيه وتسميهم بعادات بنىه ، وتؤثر تعقيد العمل وتحرج المواقف على وصف الأهواء  
وتصوير العواطف . ثم إن المأساة تخضع لقانون الوحدات الثلاث ولا تميز بنجوى  
النفس . ولذلك خلقت الأنبياء ( *Confidentes* ) ليسارهم الأشخاص بما يفكرون ؛  
ولكن الدراما تحلت من سلطان الوحدات الثلاث فلم تبق إلا وحدة العمل ،  
وأسرفت فى إيراد النجوى على السنة الأشخاص الأصليين فياضة بالأسلوب  
الوجدانى فقضت بذلك على الأنبياء

## الدرامة فى خلال القرون

كان لهذا النوع أوائلُ فى أدب الأغريق واللاتين ظهرت فى أشكال مختلفة وأسماء متعددة ، وظلت محافظة على وجودها أثناء العصور الوسيطة وبعد عصر النهضة فى ثوب الرواية الجدية الهزلية ، ولكن الدرامة بمعناها الحديث لم تعرف إلا فى القرن الثامن عشر حين كتب لاشوسيه (مدرسة الأمهات) ، وديدرو رواية (الابن الطبيعى) ، وسيدن رواية (الفيلسوف بغير علمه) ، وبومارشيه رواية (الأم المجرمة) ، وفولتير رواية (نانين) و (الطفل المبذر) . وقد كان هؤلاء المؤلفون يقتبسون موضوعات رواياتهم من الحياة الحضرية والمعيشة المنزلية ، ويمثلونها بالحساسة المتصنعة والآراء الفلسفية والحكم الخلقية فى لهجة تارة تكون بكائية وتارة تكون خطابية . على أن هذه الدرامة لم تلبث أن نزلت إلى مكان المأساة العامة (الميلودرام) وهى درامة تسير بالموسيقى وتفيض بالضربات المسرحية العنيفة ، والمواقف الشديدة الخفية ، والعمل الروائى المعقد ، وتدين بنجاحها إلى إثارة الشعور وإهاجة وجدان . ثم أدرك الدرامة الخمول وأخلقها الترك ، فأثجت من المسارح حوالى سنة ١٨٣٠ حتى جاء أرباب المذهب الابتداعى فنفضوا فيها من روحهم ، وبعثوها إلى الحياة فى شكل جديد ، واختاروها ميدانا للمعركة الحاسمة بينهم وبين رجال المذهب الاتباعى ، فرفع هوجو لواءها وشرع منهاجها فى مقدمة كرومويل سنة ١٨٢٧ وجعل ميزتها الظاهرة امتزاج الجد والترفع بالهزل والمجون على نحو ما تجد فى روايات شكسبير . ثم أخذ هذا المذهب الحديث يتحلل من قواعد المذهب القديم ، ولا سيما قانون الوحدات الثلاث كما ترى ذلك ظاهراً فى روايات الزعيم ، كهرنانى ، وكرومويل ، وماريون دلورم ، وروى بلاس ، وبيرجراف الخ . على أن سهم الابتداعيين قد طاش وأملهم فى إصلاح المسرح قد كذب ؛ فقد تجد فى روايات هوجو درراً من الشعر الرصين ، وغرراً من المقطوعات البليغة ، وصوراً من المواقف

التي تسترقُّ الشعور وتملك القلب ، ولكنك تجد بجانب ذلك البناء الواهن والإحالة القبيحة والعمل المرتبك والتاريخ المشوه ، فضلاً عن أنه أحل الطباق والمقابلة محل النظر والملاحظة ، وملأ المسرح بالأنماط الغريبة من الناس كقطاع الطريق الشهم ( هرنانى ) ، والخادم الوزير ( روى بلاس ) ؛ ولم يجد في طبقة السراة إلا أنماطاً ممقوتين أو مجرمين . أما الطبقة السفلى فهي عنده مستودع العواطف الكريمة ، والأخلاق القويمة . ثم إن الدراما الابتداعية ( *Romantique* ) خلعت خلو الميلودرام من درس العواطف وتحليل الأخلاق ، وتعدت حدود المنطق في سير العمل ، وسترت كل ذلك بسيل من الحوادث الخارقة ، والمسائل المعقدة ، والمفاجآت المدهشة ، وما يتخلل ذلك من المبارزة والقتل والتسميم والخطف والتعرف . لذلك لم يصطبر الناس على هذه الدراما طويلاً فلوها وأغفلوها ، وحلت محلها في المسارح والقلوب في أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر الملهاة الاجتماعية ، أو الملهاة الحديثة ، أو الملهاة المبكية ، أو الدراما الواقعية . وهي في الحقيقة طور من أطوار الدراما التي بدأها ( ديدرو ) ورفع سَمَكها اسكندر دوماس الابن ، وأميل أوجييه ، وفيكتور يان ساردو . تستمد من الدراما التاريخية عناصر الجد ، ومن ملهاة ( اسكريب ) فن التعقيد ، ومن قصة بلزاك درس العادات وتحليل الأخلاق ، وتدور موضوعاتها على بحث المسائل المتعلقة بالمال والأسرة ، وما ينجم من صراع الطبقات وصدام الجماعات ؛ وتعنى على الأخص بوصف العادات والسعي في تهذيبها وإصلاحها . وكان لاسكندر دوماس الابن الفضل في تطبيق المذهب الواقعي على هذه الملهاة أو الدراما بتأليفه ذات الكاميليا ( *La dame aux camelias* ) وهي دراما جريئة الفكرة ، طريفة البحث ، جديدة الشكل ، أحدثت في المسارح انقلاباً خطيراً كان له أثره ونتيجته حتى اليوم ؛ لأن المؤلف كان أول من زين المسرح بالأناث الجديد ، وأظهر الأشخاص في اللباس العصري ، ومثل البيئة الحاضرة في شكلها الحقيقي ، فهو خالق الملهاة الحديثة ( *La comédie moderne* ) كما خلق من قبلها الملهاة العلمية ( *Piece à thèse* ) وهي مبنية على نظرية سماها

المسرح النافع ( Le théâtre utile ) ملخصها أن الكاتب المسرحى يجب أن يبادر إلى حل المشاكل الاجتماعية على المسرح وإلا كان مضحكا مهرباً . يجب أن يعرض على الناس ما يشغلهم من مشاكل الأسرة ويثقفهم من أحوال المجتمع ، ثم يناقش هذه المسائل ويحل هذه المشاكل ، بتغليب الخير على الشر ، وإقرار الحب في النفوس مقر المال

وظل المسرح اليوم في فرنسا جارياً على سننه المشروع في منتصف القرن التاسع عشر في شيء من البساطة والسهولة . وأشهر الملاهي الدرامية في العهد الأخير ما كتبه الأستاذ جول ليمتر إما تحليلاً للعواطف ( كالنائرة ) و ( الغفران ) ، وإما زراية على ذميم العادات ( كالنائب ليثو ) . وكذلك الأستاذ هنرى لافادان عنى بدراسة المجتمع الفرنسى الحديث ، وعرض لما ينبجم عن المنافسة بين طبقاته من المشاكل المعضلة والمسائل العويصة في رواية ( أمير أوريك ) . ثم المنطقى الجبار بول هرفيو ، فقد عالج المشاكل الاجتماعية التى تتولد من الزواج والطلاق ، ونحا في بحثها منحى اسكندر دوماس الابن في رواياته العلمية ( Piece à thèse ) ولكنه كان أكثر منه بساطة وأشد جفاء . كتب في ذلك ملاهيه المشهورة ، وهى التيه ( Le dédale ) ، والكليتان ( الكاشة ) ( Les tenailles ) ، وقانون الرجل ( La loi de l'homme ) ، واعرف نفسك ( Connais-toi ) ، وشوط القبس ( La course du flambeau ) ولا تزال هذه الرواية إلى اليوم أبلغ روائعه وواسطة بدائعه . ثم الأستاذ ( بريو ) مؤلف القباء الأحمر ( La Robe rouge ) والأستاذ فرنسوا كوريل مؤلف الدمية الجديدة ، ونشوة الحكيم ، والأستاذ ( الفريد كابو ) مؤلف الحظ ( La veine ) والطير الجريح ، والأستاذ ( هنرى برنستين ) مؤلف السارق ، والسر ، وشمشون . ولا نريد أن نسترسل في ذكر أسماء الكتاب المعاصرين ، فأكثرهم لا يزالون يؤلفون ويرزقون . وإنما ذكرنا منهم من سبق لنقول لك إن ما ألفوه قد يطلق عليه أحياناً اسم الدراما ، وأحياناً اسم الملهاة

الدرامية ( Csmédie dramatique ) أو الجدية ، والاسم الثانى أدق لما ذكرناه  
من الفرق بين النوعين

\*\*\*

هذا مجمل ما أتى على الدرامة من الأطوار فى فرنسا . أما فى أسبانيا فالمسرح  
قومى محض ، ولد فى الكنيسة وظل على صفته الأمية حتى جاء عصر النهضة ،  
فنجح بعض الكتاب إلى بناء المسرح الأسبانى على الطراز الأغريقى ، ولكن  
ذوق الجمهور أحالهم عن ذلك القصد وصرفهم عن محاكاة المأساة الأتباعية  
( Classique ) فسخروا من قانون الوحدات الثلاث ، وجمعوا فى الرواية الواحدة  
بين الحوادث المضحكة والمواقف المفزعة ، وبين سرات الطبقة العليا وصعاليك الطبقة  
الدنيا ؛ ثم كانوا يعقدون العمل ويفخمون الأسلوب ، حتى سرت من روحهم  
نفحة إلى كورنى . وكان الشرف محور مآسيهم ، وموضوع حوادثهم ، ومكان  
قوانينه الصارمة منها مكان القدر من مآسي الأغريق . على هذه القواعد والصفات  
كتب نابقتهم الخالد لوب دى فيجا ( Lope de Véga ) ( ١٥٦٢ — ١٦٣٥ )  
مآسيه ، وهى لا تقل عن ألفى مأساة ، يدخل منها فى باب الدرامة الروايات التاريخية  
( ككشف العالم الجديد ) وروايات ( سان سكرمنت ) كوارث السماء . وقد  
تميز هذا الكاتب بالخيال الخصب ، والقريحة المتقدمة ، والتنوع البديع ، والقدرة  
المعجزة على تصوير الأخلاق ، ولا سيما أخلاق النساء . وكان همه أن يعرض  
الحوادث دون أن يشرح أسبابها ، ويمثل الحياة الحقيقية دون أن يطرز أثوابها .  
ثم يليه فى النبوغ والأثر ( كالدرون دى لباركا ) ( ١٦٠٠ — ١٦٨٠ ) . وقد بقى  
من دراماته اثنتان وسبعون درامة أشهرها ( الحياة حلم ) و ( كرامة المولى ) .

وأما فى إنجلترا فقد ولد مسرحها فى الكنيسة أثناء العصور الوسيطة كما كان الأمر  
فى فرنسا وأسبانيا . وكذلك لم يقو تقليد الكتاب والشعراء لأدب النهضة على  
الحيلولة بين الدرامة الحديثة وبين الانتشار والتقدم . ففى القرن السادس عشر جاء  
( مارلو ) فhez النفوس وحرك المشاعر بمآسيه : ( ادوار الثانى ) و ( يهودى مالطة )



و (موت الدكتور فوست وحياته) . ولكن شكسبير ظهر فأخفت ذكره ووضع قدره . وكان القدماء من أرباب المذهب الأتباعي يذكرون شكسبير بالسوء ، ويتناولونه بالنقد حتى لقبه فولتير ( بالمتوحش السكران ) . أما أرباب المذهب الابتداعي فيرونه مثال الفن الروائي ، ورسول الشعر التمثيلي . وقد سردنا لك فيما سبق طائفة من مآسيه في بعضها ما يشبه الدراما ، ولكن دراماته الحقيقية هي : صاع بصاع ، وتاجر البندقية ؛ وقطعه المقتبسة من تاريخ إنجلترا ، كالملك حنا ، وریشار الثاني ، وهنرى الرابع ، وهنرى الخامس ، وریشار الثالث . ودرامات شكسبير<sup>(١)</sup> على الجملة ضعيفة البناء ، بعيدة الامكان ، متكلفة الأسلوب . وقد أراد أن يمثل فيها مناحى الانسانية كلها ، فجمع بين العظيم الرفيع ، والعامي الخليع ، والمضحك الماجن ، وجعل العواطف الرقيقة الوداعة ، بجانب الأهواء العنيفة الفاجعة ؛ ولم يقنع بتمثيل الحوادث مجردة ، بل حرص على أن يصور الأهواء والعواطف التي صدرت عنها وتولدت منها

\*\*\*

وأما في ألمانيا فليسنج ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) هو خالق مسرحها القومي : وقف بين مواطنيه وبين المأساة القديمة ، فحال بينهم وبين تقليدها ، ودعا الناس قبل الابتداعيين إلى الأخذ عن شكسبير ، وإلى وضع الأساس لبناء المأساة العصرية . وأشهر مآسيه ( منا دبر نهلم ) و ( ناتان الحكيم ) و ( أمليا جالوثي ) . أما ( جيته ) فقد جمع بين الذهن القديم والعبقرية الحديثة ، وقد ظهر ذلك جليا في دراماته ، وأشهرها ( جوتزرد برلشنجن ) و ( تر كاتو تاسو ) و ( إجمنت ) و ( فوست ) . فأما ( جوتز ) فهي صورة قوية — وإن تكن غير جليلة — لألمانيا

(١) كان شكسبير يسمى بعض رواياته مآسى ، وبعضها ملاهى ، ولكن معنى هاتين الكلمتين كان يختلف إذ ذاك اختلافا شديدا عما نريده منهما الآن ، فقد كانوا يطلقون اللهاة على كل رواية خيالية الموضوع سواء أضحت أم لم تضعك ، والمأساة على كل رواية حقيقية الموضوع سواء تأثر بالخيال أم لم يتأثر

فى أواخر العصور الوسيطة . وموضوعها أن السيد جوتز لا يعترف لأحد بالسلطان غير الامبراطور ، فهو يشعل الثورة فى رؤوس الفلاحين ، ويقودهم لمحاربة النبلاء والكهنة ، ثم ينتهى أمره بالأسر والسجن فى قاع مظلم بقية حياته . وأما درامته فوست فهى مجده وخلوده ، تجدها غامضة فى جملتها ولكنها رائعة فى تفصيلها . موضوعها أن الدكتور فوست تُبرمه الحياة ويُعنته الوجود ويكرُبه فراغ نفسه ، فيتعاطى السحر ، ولكن اليأس يحتوشه فيدفع به إلى الانتحار . وبينما هو متردد بين الحياة والموت إذ يفجأه قرع الأجراس المؤذنة بدنو عيد الفصح ، فيذكره بقيامه المسيح ، ويأفكه عن عزمه المشؤم ؛ إلا أن الشك يعاوده ، فيدفعه إلى مخالفة الشيطان فيبيعه نفسه على أن يتمتع بزهرة الحياة ونعيم الدنيا . فيؤتبه الشيطان من كل شيء إلا السعادة ، فيشرف على الموت ، إلا أن ماري تدركه فتجنّبه وعلى طريقة جيته كتب صديقه شيلر دراماته الرائعة كدرامة اللصوص ، ودون كارلوس ، ووليم تل . وأنه الكتاب الروائيين فى ألمانيا اليوم هو ( جيرار هوتبان )

ومن فحول الدرامة فى العصر الحديث الكاتب النرويجي ( جوهان إيسن ) ( ١٨٢٨ — ١٩٠٦ ) وكان ينزع فى مآسيه الدرامية نزعة فلسفية اجتماعية ، فهى من الدرامات العلمية أو الرمزية . وقد سما فيها بقوة الفرد وهمتة إلى أبعد غاية وأرفع منزلة حتى ولو ناقض ذلك الدين والتقاليد . أشهر دراماته بيت العروس ( La maison de poupée ) ، والأرواح ، والكنار الوحشي

---

## تحليل موجز لرواية هرنانى

هرنانى Hirnani

درامة شعرية في خمسة فصول نظمها هوجو سنة ١٨٣٠ ، ومثلت أول مرة في (الكوميدي فرانسيز) يوم ٢٥ فبراير سنة ١٨٣٠ ، فكان تمثيلها معركة شعواء بين الاتباعيين والابتداعيين تبودلت فيها اللعنات واللكمات بين الفريقين . وكان أنصار المذهب الجديد قد وزعوا قبل يوم التمثيل (تذاكر) مجانية على طلاب المدارس وتلاميذ المصانع ، فلأوا مشهد المسرح قبل بدء التمثيل بثانئ ساعات . ثم ابتداء التمثيل على المسرح ، والعراك الصاخب في المشهد ، حتى أسدل الستار الأخير على فوز الابتداعيين وفشل الاتباعيين

أهم أشخاص هذه الرواية : هرنانى ، وهو نبيل اسباني اتخذ اللصوصية وقطع الطريق وسيلة لأخذ ثأر أبيه المشنوق في جريمة سياسية ؛ ودون كرلوس ملك اسبانيا وهو الذى قتل أبا هرنانى ؛ ودون روى جوميز دوق سلفا ؛ ودوناسول بنت أخيه التى يريد أن يتزوج منها . وقد وقعت حوادثها في سرقوسة ، ثم في قصر سلفا ، ثم في إكس لاشابل ، ثم في سرقوسة ثانية

**ففى الفصل الأول :** يعيش هرنانى في الجبال مع ذؤبان الانس ، يقطع الطريق ويغير على البلاد ؛ وهو يحب (دوناسول) وتحبه ، ويغالبه على هذا الحب (دون كرلوس) ملك اسبانيا والشيخ روى جوميز عم الفتاة ، ويقع هرنانى في خطر داهم فينجو منه بفضل الملك

**وفى الفصل الثاني :** يقابل هرنانى الملك في بيت دوناسول ، وقد أقبل في حرسه يخطفها ، فيملك حياتها وموته . ولكنه يبقى عليه ويخرج ، فيجد البيت محصوراً بالجند الملكى فينجو بنفسه بعد لئى

**وفي الفصل الثالث :** يحكم الملك بالقتل على هرنانى ويجعل لمن يأتى برأسه جعالة مالية ، فتدعن دوناسول لأحكام القدر وتستسلم لإرادة عمها فترضى أن تتزوج منه . وفى الساعة التى يتأهبون فيها للذهاب إلى الهيكل لعقد الزواج يدخل هرنانى القصر فى زى حاج يطلب الحماية والجوار من ربه . فإذا ما رأى حبيبته فى زينة العروس يظن أنها نكثت عهده ، ونسيت وعده ، فتهون عليه الحياة ويعلن عن نفسه طالباً القبض عليه . ولكن واجب الضيافة لصاحب القصر يقوم دون ذلك . وليس جوميز ممن ينقض الزمام ويخيس بالذمة . على أنه يفجأ الحبيبين وهما يتساقيان الهوى ويتصارحان بالحب ، فيستقله الغضب وترعده الغيرة ، ويدخل الحاجب عليه فى تلك الحال يعلن إليه قدوم الملك ، فقد جاءه يطلب منه تسليم المجرم المحكوم عليه إذ علم أنه لائذ بقصره . فيتنازع الدوق عوامل الشرف والغضب والانتقام ، وتترأى له صور آبائه المعلقة على حوائط القصر تتحرك أمام عينيه تذكرة له وتبصرة ، فيغلب الشرف ويخفي هرنانى فى مخبأ سرى أمين . ويدخل الملك فيعاتب الدوق على أن يجير عليه ، ويطلب منه المجرم . فيجيبه جوميز فى إباء وشم أنه يؤثر الموت على أن يسلم جاره . فيغتصب الملك دوناسول ويخرج انتقاماً من عمها وثأراً لنفسه . ويخلو الدوق بهرنانى فيرد إليه حياته وحريته بشرط أن يساعده على غسل هذه الإهانة عنه بدم الملك ، فيجيبه هرنانى إلى ذلك ويضع حياته فى يده ضماناً بوعده ، فيقسم أن يقتل نفسه متى نفخ الدوق فى هذا البوق الذى يعطيه إياه

**وفي الفصل الرابع :** يسافر الملك فى أثناء ذلك إلى إكس لاشابل يروض لنفسه الأمور ويهيئ الأسباب لفوزه فى الترشيح لأمبراطورية ألمانيا ، ويأتمر الدوق وهرنانى بالملك ، ويتوافى المؤتمرون فى حندس الليل إلى أقباء الكاتدرائية على مقربة من ضريح شارلمان . ويقف دون كرلوس على سر المؤامرة فيجىء إلى مكانها يريد أن يفجأ المجرمين وهم جلوس على الجريمة ، ويظل مختبئاً ينظر . وتهب عليه فى تلك الساعة نفحة من قبر شارلمان وهو الذى يريد أن يخلفه على مجده

وسلطانه ، فتوحى إليه بتلك النجوى المشهورة التى تبلغ ستين ومائة بيت من عيون الشعر وغرره ، ويدخل الملك ضريح العاهل فيتسنى له أن يسمع ما يقرره المؤتمرون فيعرف أن هرثانى قد انتخب بالقرعة ليقته . ويدوى فى تلك اللحظة صوت المدفع فجأة فيعلن انتخاب دون كرلوس عاهلاً لألمانيا ، فيخرج حينئذ من مكانه ويدهم المتآمرين فيملاً قلوبهم رعباً ودهشة ، ويريدون الفرار فيجدون المكان محصوراً بالجند ، ويتقدم هرثانى فيكشف للملك عن نفسه ويذكره بمخائنه على أبيه . ويكون لهرثانى ودوناسول والملك موقف رائع تتجلى فيه عواطف الحب والتضحية والشهامة ، وينتهى بأن يعفو الملك عن جميع المتآمرين ويتخلى عن دوناسول لهرثانى فيستعبد قلبه بهذه الأريحية . ويصبح اللص الشريف صادق الولاء مخلص القلب لشركان وهو الاسم الجديد للعاهل الجديد

**وفى الفصل الخامس :** لم تحلُ هذه النهاية فى صدر الدوق جوميز ، فلا هو رحض إهاتته ولا هو نال حبيبته ، فأبى عليه طبعه أن يسعد غيره بشقوته ، فيدع الزواج يتم والعرس يقام والعاشقين ينعمان معاً بنعمة الحب ولذة القرب ، ولكنهما يسمعان نفخة بوق على بعد ! ثم يدنو الصوت فإذا هو الشيخ جوميز يستنجز هرثانى وعده بأن يقتل نفسه عند نفخة البوق ، فيتوسل العروسان إليه بالرجاء والدموع فلا يزداد إلا إصراراً وعناداً . ويظلم اليأس فى عيني الزوجين البائسين فيخرج هرثانى من منطقته قارورة من السم ، فتأخذها منه دوناسول وتجزع نصفها وتقدم إلى زوجها الباقي فيشربه ، ويخر الحبيبان صريعين تحت قدمى الدوق ، ويهجم عليه هو أيضاً الندم ووخز الضمير فينتحر على جثتيهما الهامدتين يؤخذ على هذه الدراما أن العمل الروائى فيها خيالى محض ، ينقصه الصدق والطبيعة ، وأن تحليل أخلاقها سطحي غير عميق ، وأن كثيراً من مواقفها غريب غير ممكن . وتجسد هذا العيب أوضح ما يكون فى الحل ، فان الدوق جوميز الذى ظل طوال الرواية شهماً كريماً لا يسوغ فى العقل أن يكون فى آخرها جامد الشعور زمن المروءة كما ظهر

## تمة

في الملهاة العامية Farce والمأساة العامية Mélodrame

### الملهاة العامية Farce

هى ملهاة غرضها الاضحاك والالهاء بتصوير العيوب المضحكة تصويراً يتعدى حدود الأدب والحشمة والذوق والامكانية . فهى تقوم على الاحالة والبذاء ، كما تقوم الملهاة على السخر والأضاحيك

والرأى بين الناس مختلف فى بقاء هذا النوع فى أمة راقية وحكومة منظمة ومسرح مهذب . فالذين يدافعون عن الملهاة العامية يقولون : إن الناس يرفهون عن صدورهم بشهودها ، وإن الأذواق ليست واحدة فى تقدير اللهو الرفيع ، وإن العكوف على الجد الخالص واللهو المحتشم يتعب الذهن ويكد القريحة ، وإن الجمهور يجب أن تطلق له الحرية فى اختيار ما يليهه ويسليه

ونحن لا ننكر مطلقاً على الملهاة العامية أنها تلهى الجمهور وتسرع الناس ، بل نعترف بأن الرومان كانوا يهجرون مسرح ( تيرانس ) ويحتشدون عند المصارعين والمهرجين ؛ ولا ننكر كذلك أن القليل فى الناس هم الذين يدركون معنى الحق والجمال والخير فيلذهم إدراكه ويمتعهم فهمه ، وأن دهماء الشعب وسواده لا يليههم إلا الحال الفاحش والبذى المقذع ، وأن من الأذهان ما يعتريه الكلال من الجد فلا يشغذ إلا بالزاح الخالى من الذوق والفكر ؛ ولكن سلطان هذا النوع على الشعب هو مصدر الخطر فيه ومنشأ الضرر منه . فان من يحبه ويميل إليه يكره غيره ويصد عنه . وانصراف الشعب عما يغذى عقله بالحكمة وذوقه بالجمال ووجدانه بالفضيلة ، إلى ما يملأ عينه بالفحش وقلبه بالرجس ولسانه بالبذاء ، مؤد إلى الوهن

والانحلال والعدم . ذلك إلى أن اللهو الفارغ تستسهله النفس وتفضله ؛ وإذا استرسل المرء فيه خمدت نفسه بترك الفكر ، كما يحمد جسمه بترك العمل . أما قولهم إن الملهة العامية لا تضر ما دامت تسر ، فذلك مثل قولهم : إن نوع الغذاء لا يهتمك ما دام يلذك !

إن هذه الملهة خلقت لرعاي الشعب وغوغائه فلتبقي لهم ولتحيي بينهم ، بشرط أن تظل على شكلها العامي الخشن في أدب وحشمة ، فتقوم في الأسواق والأعياد والموائد تحت الخيام والمضارب ، حتى لا تجذب إليها إلا خشاش الناس ممن تعود أتفه النتن فلا يشمه ، ومرن لسانه على الهجر فلا يهيمه . أما رفعها بفحشها ورجسها إلى المسارح الراقية ، وتمويهها بالرقص والموسيقى ، وتزيينها بزخرف المناظر والأزياء ، فذلك تدهيب لحافة الكأس المسمومة يشربها الشعب فتقتل فيه عناصر الخير وعواطف الفضيلة !

### المأساة العامية Mélodrame

المأساة العامية درامة تتألف من الحوادث الفاجعة ، والمواقف المروعة ، والهزل الجريء ، وتستعين بالرقص والموسيقى . وقد علق بها اسم ( الميلودرام ) في منتصف القرن الثامن عشر ، واشتهر بتأليفها من الكتاب الفرنسيين ( جليير دبكسيير كور ) و ( دوكانج ) و ( دينيرى ) . ولكن ما كتبوه عافه النقد لتبذله وتسفله . يمتاز هذا النوع بآثره القوى وعمله العنيف . فموضوعه إما أن يكون طاغية غشوماً يرتطم في مراغة العيب والفحش ، أو رئيس طغمة من قطاع الطرق يطارد فتاة طاهرة عفيفة فاضلة ، أو خائناً يحب في الضلال ويوضع في الغي ، أو حبيباً باسلاً يقع حبيبه في يد الأشرار فيغالب الأخطار ويصارع الفجار حتى يرد مكرهم ويدفع شرهم ، أو غيباً يعقد العمل بغباوته ، ويخرج الموقف بسخافته ، ثم تتدخل العناية الإلهية بعد هذه التقلبات الشديدة ، والمشاكل العديدة ، فتأخذ للبريء من الجرم ، وتقتص للفضيلة من الرذيلة . وعملها شديد العنف قوى الأثر ، يضحى بالامكانية

فى سبيل الضربات المسرحية والمفاجآت القوية ، وتعتمد على الخناجر والسوم والحرائق فى الأخذ بكظم النفوس ، وإثارة الرعب فى القلوب . أما موسيقاها فتعبر عن المواقف والعواطف ، وتتقدم دخول الأشخاص ، ورقصها قد يكون تعبيراً عن معنى وتمثيلاً لفكرة ( Ballet ) ، وقد يكون إمتاعاً وتسلياً يتخلل حوادث الرواية . وأما أسلوبها فمزيج من البهرج الخالب والعامية المبتذلة ، مما يلائم هذه الأفكار التى تشرحها ، والعواطف التى تصفها . وماذا تجدى الأساليب الفخمة ، والتراكيب الموقنة ، فى جمهور لا يريد أن يتأثر إلا بالزياط والعياط ، ولا يتسلى إلا بالصراع والقراع ، ولا يعرف إلا أن يقول فى نهاية الفصل الخامس وهو مجذوب للحدث مكروب للبطل : آه ! رباه لقد نجا !!

على أن مآل هذا النوع إلى الفناء ، فان الشعب كلما رقت عواطفه وتهذب حسه ودق شعوره ، آثر الصدق والامكان ، وقدر الفن والبيان ، وعاف الصخب والهذر والعنف ؛ ولذلك تجد الدرامة تحتل فى كل مكان محل الميلودرام





## المسرحية الغنائية « الأوبرا »

L' opéra

المسرحية الغنائية هي درامة شعرية جدية أو هزلية تؤلف من الغناء والانشاد ، وتأتي الحوار الكلامي ، وتقبل الحوار ، كالأشباح والأرواح والهواتف ، وتوقع على أنغام الموسيقى ، وتختلط أحياناً بالرقص ، وتعنى كل العناية بالزينة والرياش . وهي غاية ما وصل إليه الجمال الفني والذوق الانساني ، لأنها تجمع الفنون الجميلة ومظهر الآداب الجليلة ومتعة النفوس ولذة الحواس بما تفيضه على العيون والآذان والأذهان من جميل الصور وحلو النغم ورائع الشعر ، بله ما تقتضيه من كمال الفن الآلي ( mécanique ) لأحداث الحوار وتغيير المناظر . فهي ولا ريب أفصح الألسنة إبانة عما بلغت القرائح من النبوغ وأدركته الفنون من النضج في عصرها الذي مثلت فيه

على أن قوام المسرحية الغنائية وفروعها هو الموسيقى والمناظر ، فهي تنزل الكلام والحادث والتعقيد في المحل الثاني منها . لذلك لا تجد كلامنا عنها إلا إجمالاً يكاد يقفك عند التعريف والتقسيم . وقبل أن نأخذ في تقسيم الغنائية يحسن بي أن أنقل إليك ما قاله في هذا الصدد الفيلسوف ابن رشد في تلخيصه كتاب الشعر لأرسطاليس . وما قاله لا يدخل في موضوعنا إلا من باب التاريخ . وهذا الملخص قد طبعه الأستاذ المستشرق ( لاريجو ) بمدينة فلورنسا سنة ١٨٧٣ قال : ( المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفق ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها منفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير ، والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعني الأقاويل الخيلة الغير موزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة : أي الأندلس )

ولا سرية في أن أعاريض الموشحات والأزجال أنسب لنظم الغنائيات من سائر بحور الشعر لحلاوة نغمتها وسهولة توقيعها وتنوع قوافيها فالغنائية تنقسم باعتبار تلحينها إلى أجزاء نسردها لك دون أن نعرض لها ، لأنها ليست من شأننا ولا مما يدخل في علمنا . وهي الافتتاح ، والمقدمة ، والانشاد ، والألحان ، والثاني ، والمثال ، والرابع ، والخامس ، والخورس ، والختام في نهاية كل فصل . فالافتتاح ما يسبق رفع الستار ، والمقدمة ما يهيء للعمل ، والانشاد نوع من الغناء يحل محل الحوار الكلامي دون أن يتقيد بوزن ، والثاني والمثال والرابع والخامس قطع يزود فيها الصوت أو يثك أو يربع أو يخمس ، والخورس ما فوق ذلك . على أن اجتماع هذه الأجزاء ليس ضرورياً ولا جوهرياً . فالملمحن يستطيع أن يقفل منها ما لا يتفق مع الرواية

ثم تنقسم الغنائية باعتبار تأليفها إلى غنائية جدية ، وهي ما كان موضوعها سامياً وعملها رائعاً وأداؤها غنائياً كله . فلا تجيز الحوار النثري وإنما تستبدل به الانشاد ؛ وغنائية هزلية وهي ما تجيز الحوار النثري في خلال القطع الغنائية

#### الغنائية الجدية L'opéra serieuse

ليس من اليسير أن تجد لهذه الغنائية تعريفاً جامعاً لتنوعها وتفرعها ، واختلاف الرأي فيها بين الفرنسيين والإيطاليين ؛ فان لكلا الشعبين نظرية فيها سار عليها ودعا إليها . ولعلنا إذا ذكرنا النظريتين نستطيع أن نقف منهما على موضوع الغنائية ومداها

فالنظرية الفرنسية زعيمها ( كينو ) وهي مبنية على تقليد الملحمة في استعمال الخوارق والأعاجيب وتنوع المناظر وتعدد الصور ، ونقل كل ذلك إلى عين الناظر كما تنقله الملحمة إلى ذهن القارئ . فقد يكون التأليف كله مختلفاً غريباً ، ولكن في هذا الاختلاف اتفاقاً واتساقاً تنتج منهما الحقيقة ، كما أن الموسيقى تظهر جمال الخوارق ، والخوارق تبين إمكان الموسيقى . فأنت في جو جديد يجمع بين عالم

الغيب وعالم الشهادة ، ويضيف إلى جمال الخيال سحر الطبيعة ، وذلك كله يسير في انسجام والتئام ودقة . أما العمل الروائي فواضح يسهل عقده وحله ، والحوادث يتوالد بعضها من بعض ، والأهواء رقيقة تشتد حيناً ثم ترق ، والأخلاق ساذجة ، والمناظر متنوعة ، والجاذبية قوية مؤثرة ، ولكنها تتراخى أحياناً فتخفف عن الأعصاب وترفه عن النفوس

تلك هي غنائية ( كينو ) ونظريته : يجمع كل ما يستطيع من الوسائل ليخلب السمع ويبهز البصر ؛ وهو لذلك يستمد موضوعاته من الأساطير والسحر ، فيملأ المسرح بالأعاجيب والصور ، ويهيئ لنفسه الانتقال من الأرض إلى السماء ، ومن الجنة إلى النار ، مهيمناً على الطبيعة ، مستولياً على الوهم ، فاتحاً للمأساة طريق الملحمة ، ليجمع بين فضائل النوعين ، ويوفق بين مرمى القصيدة

ومزية هذه الطريقة الخرافية أن تكفي الشاعر مؤونة التفصيلات الدقيقة التي تتطلبها الحقيقة ، فإن الموضوعات التاريخية تقتضي جلاء الغامض ، وتعليل الحوادث ، وتقريب البعيد ، وإمكان المستحيل

أما النظرية الايطالية فرعيمها ( ميتا ستاز ) وهي مبنية على محاكاة الطبيعة وتوخى التأثير والبلوغ بالحزونات الفواجع إلى حد لم تبلغه المأساة . فهو يكسو الأفق بالسواد ، ويصبغ المسرح بالدم ، ويسرع بحركة العمل وهو مغرق في الإشارة والاثارة بروعة الأداء وحدة الهوى . وفضل هذه النظرية على الأولى ظاهر في قوة الأثر ودقة المواقف وجمال الحقيقة وسهولة الامكانية . لذلك عنى الشعراء والموسيقيون بالتوفيق بين النظريتين والجمع بين الطريقتين ليدركوا مزايا هذه وتلك . فهم يمزجون الصور العجيبة بالرهيبية ، والمواقف الطريفة بالعنيفة ، والمناظر التي تسحر العين بالتي تحلب اللب

على أن الغنائية ليست مقصورة على الخوارق والحزونات ، وإنما تتناول الاناقة الحضرية والحياة الريفية والخلق الفكه والهزل المضحك ، على شرط أن يتسق كل ذلك في طبيعة حية وحركة قوية وتنوع جاذب

### الفنائية الهزلية L'opéra comique

أما الفنائية الهزلية فاسم يطلق اليوم على درامة جدية الموضوع فكها الأسلوب ، تخطط الغناء الشعري بالحوار النثرى ، وتعنى بتعقيد العمل الروائى . ومنشأ هذا النوع كان فى مستهل القرن السابع عشر ، ظهر أولاً فى شكل ملهاة غنائية كانت تمثل فى سوقين شهيرتين : ( سان جرمان ) و ( سان لوران ) . ثم أخذ مع الزمن يقترب من الفنائية الجدية بتغليب جانب الموسيقى والغناء حتى لم يبق بينهما اليوم إلا فروق سطحية شكلية أهمها الأسلوب الفكاهى . فاطلاق هذا الاسم على الفنائية التى لا نصيب للهلز فيها إطلاق غير صحيح ، لأن الفنائية إنما وضعت فى الأصل للدلالة على كل عمل موسيقى ، ولا سيما العظيم الجدى منه ، فاضافتهم صفة الهزل ( Comique ) إليها دليل على أنهم يريدون بها عملاً أقل من العظمة ، وأقرب من الهزل ، وأقبل للحوار النثرى . ويؤيد هذا الرأى أن الفنائية الهزلية أو الابرا كوميك سليله المهزلة ( الشوفيل<sup>(١)</sup> ) ولا يفرق بينهما إلا أن ألحان المهزلة كلها معروفة مألوفة من قبل ثم تقتبس لأوزان جديدة تؤلف للرواية . أما ألحان الفنائية الهزلية فهى مصنوعة لأوزانها خاصة ، ولذلك كان شعرها محكم الرصف بديع الوصف ، يقوم عليه الشطر الأكبر فى نجاح الرواية وغبرت الفنائية الهزلية حقبة من الدهر وهى خاضعة لسلطان المهزلة فلا تستطيع

(١) تطلق هذه الكلمة اليوم على ملهاة صغيرة تافهة الموضوع محكمة التعقيد ، هزلية الأسلوب ، لا تتخرج من إرسال الذكئة المذذعة . وقد تشتمل على بعض الأصوات الفنائية استبقاء لأثر الماضى وخصائص الأصل . فقد قالوا فى بدء تكوينها إن ( أوليفيه باسايين ) من أهل ( فير ) وهو واد فى ( نرمانديا ) نظم سنة ١٤٥٠ أغاني هجائية داحت فى واد فير فسميت بذلك قود فير ( Vau de vire ) أى ( وادى فير ) ثم تزحت عن منبتها ومكان نشأتها فتصحف الاسم إلى ( قود فيل ) . وفى مستهل القرن الثامن عشر أدخلوا هذا النوع من الأغاني المذذعة فى ملاء كانت تمثل الأسواق وتسمى ( ملاهى مع القود فيل ) ثم انتصروا بعد ذلك وسموها على القود فيل ، وكانت حينئذ كلها شعراً يغنى على أنغام معروفة من قبل لم تصنع لها خاصة حتى دخلها الحوار النثرى فصارت أشبه بالفنائية الهزلية لا يميزها منها إلا الفرق الذى مر به عند الكلام عن هذه الفنائية . ثم فعل بها الزمن ما فعل بسائر الأنواع فشدب أطرافها ، وهذب إسفافها ، حتى ردها إلى التعريف الذى بدأنا به هذه الكلمة

أن تتجاوز مداها ، ولا أن ترتفع عن مستواها ، وإنما كانت تستعير أساليبها الحية ،  
وأناشيدها الطلية ، حتى جرؤ الملحنون على أن يطلبوا إلى المؤلفين أن يوسعوا الدائرة  
القديمة ، وأقدمواهم أيضاً على ابتكار ألحان جديدة ، واقتباس بعض المثنائى والمثالث  
والأشكال من الغنائية الجدية ما دامت تتصل بها وتتعلق بسببها . فلما صارت  
الغنائية الهزلية فناً أدبياً وعملاً روائياً وحقيقياً أصبح الكاتب يضع روايته حراً من  
كل قيد ، ثم يدفعها إلى الملحن فيختار لها فكرة موسيقية تقوى التعبير عن الغرض .  
وهم اليوم يميلون إلى تقليل الحوار وتكثير الغناء ، ورد هذا النوع إلى شكل  
لا يكون معه إلا درامة غنائية وملهاة غنائية لا يدخل فيها ما ليس منها ؛ حتى لا يقول  
فيه القائلون اليوم إنه نوع مزيف ، وحتى لا يصفه ( تيوفيل جوتييه ) « بأنه سفيح  
قييح ، قد خلط بين وسيلتين متباينتين من وسائل التعبير ، فجعل الممثلين يسيثون  
الغناء بحجة أنهم ممثلون ، والمغنين يسيثون التمثيل بحجة أنهم مغنون »  
على أنه بالرغم من هذا النقد الوجيه يستحق العناية والتأييد ، لأنه سبب واصل  
بين ذوق العامة وذوق الخاصة ، ودرج صاعد بالجمهور إلى الفن الموسيقى فيرفعه من  
حضيض ( الشودفيل ) إلى أوج ( الأبرا )  
وهنا نقف القلم معتقدين أن فيما بسطناه من قواعد الفن الدرامى بلاغاً للكاتب  
الناشيء وسداً لنقص البيان العربى فى هذا الباب



## الجازبية أو التشويق في القصص

الجازبية هي الشوق الذى يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القاري بموضوع القصة أو الرواية . ومبعث هذا الشوق اختيار الموضوع المفيد أو الطريف ، واصطناع الأسلوب الخالب والصور البراقة والنوادر الممتعة والحوار القصير السديد . وأثر هذه الجازبية إما أن ينال الذهن أو الخيلة أو الوجدان .

فجازبية الذهن أن يكون القصص مبعثاً للنور ومصدراً للمعرفة وداعياً إلى التفكير ، كالجازبية التى تحسها وأنت تقرأ تأسيت أو ابن خلدون . ومثل هذه الجازبية تكفى فى القصص التاريخى دون القصص الشعرى ، لأن الأول أساسه التعليم والإقناع ، والثانى أساسه التأثير والإمتاع .

وجازبية الخيلة تكون بتصوير مناظر الطبيعة للنفس ، وجلاء ألوانها للعيون ، بالوصف الصادق والأسلوب القوى ، ولكن هذه الجازبية إذا لم تقترن بأخرى لا تلبث أن تبوخ وتضعف ، فإن النفس لا تعلق إلا بما ينيرها أو يثيرها ، فإذا لم تهتز للقصص فلا أقل من أن تستفيد منه .

أما جازبية الوجدان ، فإن يحرك القصص فى نفسك عوامل الألم أو اللذة ، ويثير فى حسك عواطف الحنان والقلق والدهش والهول والعزاء ، ويذيقك لذة الشعور بأنك حساس ؛ وهذه أمتع اللذائذ جمعا . لذلك كانت جازبية الوجدان أقوى من أختها ، فهى تغنى عنهما وهما لا تغنيان عنها . ولو تأملت فى هذه الأحاديث ( الحوادث ) التى سارت الإنسانية من جيل إلى جيل ، وتذكرت فعلها الساحر فى قلبك وأنت صغير ، وجمال ذكرها فى نفسك وأنت كبير ، لعلمت أن سر حياتها وقوتها ولذتها هو أن جازبيتها من هذا النوع

وأحسن القصص وأجوده ما اشتمل على أنواع الجازبية الثلاثة . وشرط الجازبية أن تتدرج فى أجزاء الموضوع ، فتبدأ ضعيفة ، ثم تنمو كلما نما العمل وتعد

الحادث حتى تنتهى مع الحل وقد استراح السامع وتقع نفسه . ومن ثم كان حقاً على الكاتب ألا ييوح فى البداية بما سيحدث فى النهاية ، وإلا أخطأه التوفيق وفاته التشويق ونقصته الجاذبية . وإذا عرفت أن قوام الجاذبية فى القصص هو حسن تدرجها فيه ودقة توزيعها فى مناحيه ناسب أن نعرض هنا إلى عناصره فنقول : عناصر القصص الأساسية ثلاثة : العرض ، والتعقيد ، والحل :

**فالعرض :** يقوم بإعداد ذهن القارئ أو السامع إلى موضوع القصة أو الرواية أو الملحمة ، فيصف مكان الحادث وزمانه ، ويُعرف الأشخاص وأخلاقيهم ، ويذكر الحوادث التى سبقت القصة إذا كان هناك داع إلى ذلك . وقد يطول أو يقصر على حسب الموضوع ، ولكن أخص صفاته أن يكون سريعاً إلى الغرض بريئاً من المقدمات ، واضح النهج ، سالماً من الحشو والتكلف داخلاً فى الموضوع ، خارجاً منه خروج الزهرة من الساق كما قال شيشرون . أما طريقته فتختلف باختلاف الحادث والظروف : فطوراً يلقي الكاتب بالقارئ فى الموضوع دفعة واحدة ، ثم يسوق الحوادث الأولى ببراعة ودقة ؛ وطوراً يتنديء منفجراً بعاطفة مكظومة منذ طويل ؛ وقد يتنديء بحكمة بليغة ، أو مثل سائر ، أو رسم طبوغرافى مشوق ، أو وصف تاريخى ممتع . والعبقريّة الخالقة لا تُرسم لها الطرق ولا توضع لها القيود .

**والتعقيد :** هو جسم القصة ، أو الموضع الذى تشتد عنده الجاذبية ، وتشبك الحادثة ، وتمتزج الوقائع والأشخاص والظروف ، حتى يُشكل على القارئ الأمر ويعمى عليه الخبر فلا يعرف منه مخرجاً ولا يدرى له نتيجة . خاصته كما رأيت تقوية الجاذبية وتنميتها ؛ ولا يتسنى ذلك للكاتب إلا إذا أسدل على النهاية حجاباً شفافاً ، ووقف القارئ بين الرجاء والخوف ، وجانب التطويل الذى يعوق سير العمل ، واحتفظ للنهاية بسرور المفاجأة أو دهشة الفجعة .

**والحل :** هو الجزء الأخير الذى يبرد فيه الشوق وتحل العقدة وتظهر النتيجة . ولابد أن يكون كل ما سبقه مهيناً له وصائراً إليه ، دون أن يعلنه أو يدل عليه .

فإن القارئ إذا حزره. قل شوقه إليه وانقطع اهتمامه به . والشرط الأساسي لأجادة الحل ألا تزيد عليه ، لأن السامع إذا علم ما كان يحمله ، وأدرك ما كان يشغله ، قرت نفسه وخذ نشاطه ، فلا يريد أن يعلم شيئاً .

ومن أحسن المثل على دقة التعقيد وبراعة الحل قطعة من كتاب الشهداء لثانوبريان سيد كتاب فرنسا يصف بها مقتل الشهيد « أودور » ، وقد حمل نفسه على أن يتجرع القصة الأخيرة من عذابه الأليم دون أن يرتد عن دينه ، ولا أن يتزحزح عن يقينه ، حتى نرى إليه أن امرأته ( سيمودوسيه ) على وشك أن يحكم عليها القضاء بالعيش في مواخير الفجور إذا هو لم يقدم القربان إلى الآلهة. كان حبه لزوجته فوق حبه لحياته ، فهل يكون حبه لربه فوق حبه لزوجته؟ ذلك ما لا ندريه

« أغمى على أودور ، وأسرع الناس إليه ، والتف الجند من حوله ، واستولوا على الكتاب ، وطلب الشعب أن يُقرأ عليهم . فقرأه أحد النواب بصوت جهير ، وظل الأساقفة سكوتاً والمهين ، والمجلس يعج بالضجيج والحركة . عاد أودور إلى رشده ، فرأى الجند بين يديه يصيحون به : « هلم يارفقنا ، قرب القربان ، وهذه أعلامنا تقوم مقام الهيكل » ، ثم قدموا إليه قدحاً مملوءاً بالنبيذ ليريقه <sup>(١)</sup> . فثارت في قلب أودور عواصف الفتنة ، وتجاذبت رأيه عوامل الوسواس : كيف تصير « سيمودوسيه » إلى مواخير الفسق ؟ وكيف تصبح بين ذراعي « هيروقليس <sup>(٢)</sup> » ؟ ؟ نفج الشهيد صدره ، وانكسرت آلة عذابه ، فسال دمه غزيراً ، فضج الشعب وجثا إشفاقاً عليه ورحمة له ، وأخذ يهيب به مع الجنود : « قرب القربان ! قرب القربان ! » هنالك قال أودور بصوت خافت متهافت : أين الأعلام ؟ فقرع الجنود تروسهم علامة الفلج والظفر ، وبادروا إلى أعلامهم

(١) كان من عادة القدماء أن يريقوا الخمر قبل تقديم القربان .

(٢) أحد القضاة الرومانيين في عهد دقلبيانوس .



فحملوها إليه . فنهض أودور يسنده سند ، وتقدم حتى وقف أمام البنود ، وقد خشعت الأصوات وشمل السكون ؛ ثم تناول القدح ، فستر الأساقفة رؤوسهم بفضل مسوحهم ، وصاح القساوسة صيحة الجزع . ولكن أودور رمي بالقدح ، وألقى بالأعلام ، والتفت إلى الشهداء ، وقال : أشهد أنى مسيحى !! »

\*\*\*

فأنت ترى أن جاذبية قوية استولت عليك وأنت تقرأ هذه القطعة لأن عزم أودور ظل مجهولا حتى نهاية الأمر . فلما طلب الأعلام بصوت خافت وقع فى نفسك بعض ما وقع فى نفوس الشهداء والقسيسين من الضيق والحزن . حتى إذا أهاب به القساوسة إلى الواجب وألقى بالقدح وقال : أشهد أنى مسيحى ، تَفَرَّجَتْ من الهم وتنَفَّسَتْ النفس الراحة



## الملحمة

الملحمة حكاية شعرية في الغالب لأمر خارق عجيب أو عمل حمائي عظيم له أثره في حياة شعب بأسره . فهي تختلف عن الرواية بأنها تحكى الحادث وهذه تمثله ؛ وعن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتؤثر بالصور الكلامية الخلافة وهو يروى ولا يبتدع ، ويحقق ولا يمتق ، ويصدق ولا يمين ؛ وعن القصة بأن موضوعها منتزع من حياة شعب بأسره لا من حياة شخص بعينه . فلا تكفى أن تكون القصيدة من المطولات ، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والأمراء حتى تسمى ملحمة ، بل لا بد أن يكون للحادث الذى تدور عليه صدى في تاريخ أمة أو أثر في حياة شعب كحصار طروادة عند الأغريق ، وقدوم الطرواديين إلى إيطاليا عند الرومان

**نظريته في الملحمة :** كان مذهب القدماء من أدباء الفرنج في الملحمة يخالف ما عليه الأدباء اليوم : فهي في رأى عميدهم بوالوقصة ضفية الطول مبسطة العمل سداها الخرافة ولحمتها التلفيق . وهذا تعريف غير مانع لأنه لا يميز الملحمة من القصة ، ولا يمنع أن يدخل في بابها جميع القصص الحاسية . وهم فضلا عن ذلك لا يرون في الملحمة إلا عملا صناعياً يبتدعه رجل واحد على نظم معين وقواعد موضوعية وأسلوب يروق الأدباء بكثرة مجازاته ودقة كذاياته . وزاد بعضهم أن يكون الغرض من الملحمة تهذيب الأخلاق من طريق الإلهاء والتفريح ، وأن تكون مضروبة على قالب الاللياذة لهوميروس أو الالينييد لفرجيل ، وقد انتقد فولتير هذه القواعد الاستبدادية ولكنه لم يستطع أن يخرج عليها عند ما نظم ملحمة « هنرياد » . على أن أول من استبان كنه الملحمة وكشف عن حقيقتها وطبيعتها هو ( فيكو ) الايطالى . فقد فطن إلى أنها تصور أخلاق العصر الذى

نشأت فيه وتمثل عاداته دون أن تتوخى التهذيب ولا أن تقصد إلى الوعظ؛ وإن أحدثت ذلك فقد تحدّثه عفواً من غير تكلف له ولا قصد إليه .

أما المحدثون فلم يقفوا في دراسة التاريخ الأدبي عند ثلاثة قرون أو أربعة ، ولم يقصروا النبوغ والعبقريّة على هوميروس أو فرجيل ، وإنما سلكوا إلى حصائل العقل البشري كل سبيل في كل عصر وفي كل مصر فوجدوا في غير الإلياذة والانييد مثلاً بليغة من سحر القول وحسن القصص ، ورأوا بجانب الملحمة الصناعية ملحمة أخرى طبيعّية هي أقدم من كل ملحمة وأسبق من كل قاعدة تولد من ذات نفسها في مخيلة الشعب وتجري على لسانه ، وتظهر في صدر زمانه . فتكون عمل أمة لا عمل فرد . وسأبسط لك الكلام في كل ملحمة على حدة بعد أن وقفتك على هذين الرأيين ، وعرفتك السبب في نشوء الملحمتين

## الملحمة الطبعيّة

منشأها :

في طفولة كل أمة على العموم تجد حادثاً أساسياً تحوم حوله أفكار أبنائها ، ويكون مادة هزجها وغنائها ، كفتح بلاد أو صد عادٍ أو تحرير وطن . يتمخض هذا الحادث عن بطل ينمو في الخيال ، ويعظم في الصدور ، ويكبر في الزمن ، حتى تُنسب إليه الخوارق ، وتخلع عليه المحامد ، فتسير بذكرة الرواة ، وتتحدث بفعلة القصاص ، وتشيد بفضله الشعراء ، وتنتقل شهرته من فم إلى فم ، ومن جيل إلى جيل ، وهي في خلال ذلك تتسع وتستفيض حتى تصبح سيرته لدى الشعب حديثاً وطنياً يجب أن ينشر ، وتراثاً قومياً يحرص على أن يزيد . فإذا قيض الله لهذه السيرة المتجمعة على مدى العصور شاعراً سمح القرينة فاز منها الحادث الأصلي ثم وصله بما تشعب منه أو نتج عنه من الحوادث الأخرى ، ونظم

كل ذلك بأسلوب شائق ونسق جميل ، أصبحت هذه السيرة ملحمة . كذلك ألفت الالياذة والأوذيسة وهما لا تزالان كل ما فى أيدي الناس من الملاحم الطبيعية . ولقد كانت حروب العرب مع الروم والفرس والأحباش ، وعام الفيل ، والفتوح الاسلامية ، والحروب الصليبية ، كلها حوادث أساسية فى تاريخ العرب والاسلام قد تناولها الشعراء والرواة والقصاص فصنعوا فيها القصائد والأناشيد والحكايات ، وجسموها بالخيال ، وموهوها بالمبالغة ، وزوروها بالغرائب ، ولكن الزمن لم يتح لها ذلك الشاعر الطويل النفس الفياض القريحة ، فيصنع بها ما صنعه هوميروس بحصار طروادة ، والفردوسى بحرب إيران وطوران ، فظل أدبنا إلى اليوم خلوا من الشعر القصصى الحقيقى .

فالملاحم الطبيعية إنما تتكون على طول الزمن مما تنقل وتورث من الأغاني والأناشيد ، والأخلاق والعادات ؛ فهى تراث الأجيال وعمل الزمن . وما الشاعر الأخير إلا جامع وناظم ومهذب ومتمم . لذلك تجد عمله وإن كان جليل الأثر عظيم الخطر يضؤل بجانب عمل الشعب فينساه الناس ويغفله التاريخ حتى يمضى على طول الزمن اسمه . وليس من اليقين أن مؤلف الالياذة والأوذيسة واحد ، ولا أن هوميروس نفسه قد وجد . والناس يجهلون كل الجهل ناظم نيبيلنجن الألمانية ، وأغاني رولان الفرنسية ، ومؤلف قصة عنتره ، وسيف بن ذى يزن ، وسير بنى هلال العربية .

وللملاحم الطبيعية أثر بالغ فى نفوس الشعوب ، لأنها تثير الحماسة والاعجاب فى نفوس النشء ، فتحمله على تقليد السلف فيما قاموا به من الأعمال الجسيمة ، وما اتصفوا به من الأخلاق العظيمة ؛ ولأنها تقوم مقام التاريخ ، قبل نشأته فتقفنا على الأنظمة الأولى للشعوب التى نشأت قبل أزمنة التاريخ ، وتصف بلادها وأخلاقها وعاداتها ؛ فهى مرآة ترى فيها الحياة المادية والأدبية والعقلية لكل أمة .

## أشهر الملاحم الطبيعية

### الإلياذة والأوديسة :

الإلياذة والأوديسة منظومتان يونانيتان نسبتا إلى هوميروس ، واستفاضتا في الشعوب والأجيال تحملان أثر العبقريّة الاغريقية ، وترددان صدى الحرب الطروادية ، وتمدان الآداب العالمية بالغذاء والقوة. موضوع الإلياذة غضب أخيل ، وهو حادث بسيط من حوادث حرب طروادة وقع في السنة العاشرة من حصارها واستغرق واحداً وخمسين يوماً . تبتدىء بشجار أخيل وأغا ممنون وتنتهى بقتل هكتور . وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيداً تمثلت فيها صور الحياة اليونانية بأساطيرها وعاداتها وآدابها جليلة رائعة مؤثرة . وأهم أبطالها من الأغريق أغا ممنون ملك أرجوس ومسينا أمير الجيش ، ومينيلاس أخو أغا ممنون وملك اسبارطة ، وأخيل ملك الفذيتيد ، وبتروكل صديق أخيل ، ونسطور ملك بيلوس ، وأوليس ملك أتিকা ؛ ومن الطرواديين هكتور وفاريس ابنا فريام ملك طروادة ، واينوس حمو فريام الخ . وللآلهة في الإلياذة شأن خطير وأثر كبير : فرحل ومنيرفا مع الأغريق ، وأبولون والمريخ مع الطرواديين . فهم يدبرون القتال ، ويحمون الأبطال ، ويتقارعون فيما بينهم انتصارا لطائفة على أخرى .

وملخصها أن أبولون سلط الوباء على معسكر الأغريق ، فأعمل فيهم منجله انتقاماً منهم على سبيهم بنت كاهنه كوزيس ، ثم جل الخطب بوقوع الخلاف بين أغا ممنون وأخيل من أجل سبية أنفسها الأول على الثانى فاستأثر بها دونه من غير حق . ولما عجز أخيل الباسل عن الأخذ لنفسه من أمير الجيش اعتزل الحرب وهو يكاد ينشق من الغيظ ، فرجحت كفة الطرواديين باعتزاله ، وحالفهم النصر منذ استراحوا من قتاله . ودارت

الدائرة على الأغريق تُجرح ديوميدي وأوليس ، وأخذ هكتور يحرق أسطولهم ، وأحرق بهم المخطر من كل جانب . فلما رأى ذلك بتروكل استعار سلاح أخيل وصمد للعدو فأجلاه عن موقفه . إلا أن أبولون أسعف الطرواديين فتصدى للبطل فأسقطه ونزع درعه ، حتى أمكن هكتور أن يضربه الضربة القاضية . وجاء نعي بتروكل إلى صديقه أخيل فسارع إلى الخنادق ، وما كادت العيون تأخذه حتى وقع الرعب في قلوب الطرواديين ، وسرت الحمية في نفوس الأغريق . فاستخلصوا جثة بتروكل . وشق على أخيل أن يطل دم صديقه ، فصالح الزعماء وأزعم قيادة الجيش . وأرسل أمه إلي فلكان إله النار تأتيه منه بسلاح ولأمة . فلما تسربل بالحديد خاض المعركة فأوقع بالطرواديين وقذف بهم في نهر الأجزنت والتقى بهكتور فحمل عليه وقتله ، ثم شده إلى مركبته وطاف به مسحوباً على وجهه حول جدران طروادة على مشهد من أسرته الضارعة الحزينة . ثم احتفل بعد ذلك بجنائز بتروكل . وأوحى إله من الآلهة إلى فريام أبي هكتور أن يذهب إلى أخيل يسأله جثة ولده ؛ فذهب الشيخ يسترحم البطل المنتصر ، ويتوسل إليه بذكرى أبيه حتى رق له وردّ إليه أشلاء القتيل

\*\*\*

أما موضوع الأوديسة فهو مخاطر أوليس بعد سقوط طروادة ورجوعه إلى أثينا بعد أن عوقبه عن هذه الأوبة أقدار الآلهة المعادين عشر سنين . وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيداً أيضاً ، وقعت حوادثها في خلال أربعين يوماً . وهي دون الإلياذة في الأسلوب والقوة والجازبية ، حتى كان هذا الاختلاف الشديد دليلاً من أدلة الأستاذين الناقدين فيكو الإيطالي ، ووُلف الفرنسي ، على أن هاتين الملحمتين ليستا من صنع مؤلف واحد .

ملخصها أن أوليس لدى عودته من حصار طروادة حل عليه غضب نبتون إله البحر فأضله بين جزره وسواحلها ؛ وطال نزوحه عن وطنه حتى نذبه أهله وبكاه قومه ، وحتى جرؤ الطغاة من الأمراء علي أن يستبيحوا دماره ويهلكوا ماله ، ويكرهوا بنيلوب

زوجه ، على أن تختار أحدهم لها بعلا . وغضب تلياك بن أوليس على حداثة سنه لانتهاك حرمة ، وانتهاج ثروته ، وابتذال فنائه ، فخرج في البحث عن أبيه عند رفاقه من أبطال طروادة اثتاراً بمشورة الإلهة منيرفا . فذهب إلى نسطور في بيلوس ، وإلى منيلاس في أسبارطة ، فقص كل منهما عليه ما كابداه في أوبتهما من الأهوال ، ونعيا إليه بترك كل وأخيل وأغاممنون وأجاكس ؛ أما أوليس فأنهما لا يعلمان شيئاً عن مصيره

وكان أوليس في ذلك الحين أسيراً في جزيرة « أوجيجي » عند الحورية جاليسو ، فظفر بالنجاة على ظهر طوف<sup>(١)</sup> ، ولكن عاصفة هوجاء هبت عليه قذفت به في ساحل جزيرة ( الفياسين ) على حالة بين الحياة والموت ؛ فاقتاده أهلها إلى ملكهم ألسينوس ، فقص عليه أوليس ما عاناه من الشدائد منذ غادر طروادة ، فأعجب الملك بشهامته وفصاحته ، وأعدَّ له سفينة أقلته إلى أثينا . فلما وطئت قدمه أرضه تنكر في زى سائل ، ونزل عند الشيخ ( أوميه ) حارس قطعانه . واتفق أن رجع تلياك إلى وطنه في ذلك الحين فلقى أباه وعرفه ، وأخذوا يدبران الحيلة معاً لهلاك أولئك الأمراء المعتدين ، بمعونة الخدم المخلصين . وكانت بنيلوب طوال هذه السنين قد نجحت في مماطلة هؤلاء الخطاب الملحنين بأن علقت قبولها الخطبة على فراغها من الثوب الذي كانت تنسجه . وهيهات أن تفرغ منه ، لأنها كانت تظل النهار كله تنسج فيه ، حتى إذا جاء الليل نقضت ما نسجته . فلما طال الزمن وانقطع الرجاء من أوبة الغريب ، وكلت الحيلة ، وأهلك الخطاب الزرع والضرع ، أوشكت أن تدعن لولا أن دخل أوليس متنكراً إلى قصره وفتك بأعدائه ، وتعرف إلى زوجه الوفية بنيلوب ، وجده الشيخ لاڤرت ، وأخذ يجمع أهفته لمقاومة أهل القتولين ، إلا أن مينرفا حلت في شخص منظور صديق أوليس ومشير تلياك ، فضمنت بحكمتها لملكة أثينا السلام الدائم والرخاء العميم .

(١) الطوف خشب يضم بعضه إلى بعض ويركب في البحر ويقال له الرمث أيضاً : Radeau

## الملحمة الصناعية

تختلف الملحمة الصناعية عن الطبيعية بأنها عمل فرد واحد يخلق مادتها ، وينشئ صورتها . ولا يسطع بهذا العمل إلا الأفذاذ النوابغ من رجالات الفن ، ولكن عملهم على جودته يقل نصيبه من الذبوع ، لأنهم في الغالب إنما ينبغون في عصور الحضارة والرقى ، وهذا النوع لا ينفق ويروج إلا في العصور الجاهلية حينما يكون الإنسان كالطفل تروقه الخرافات وتلذه الأساطير . على أن الملحمة الصناعية إن فاتها أن تكون كتاباً مقدساً للشعب فلن يفوتها أن تحلب قلوب المتأدين والفكرين بالخيال الخصب ، والتصوير الدقيق ، والأسلوب البارع ، وهي بهذا قد تبوأَت من فن الشعر مكاناً ظاهراً جعلها فناً مستقلاً له خطره وأثره وجماله

### قواعدها :

لا تبلغ الملحمة الصناعية درجة الكمال إلا إذا اقتبست صفات الملحمة الطبيعية ما استطاعت ، ومن أجل ذلك حق علينا أن نبسط للمتأدب بعض القواعد الخاصة عدا ما ذكرناه إجمالاً عن الامكانية والجاذبية واللون الحلى الخ . فمن هذه القواعد ما يتعلق بالمؤلف ، ومنها ما يتعلق بالموضوع ، ومنها ما يتعلق بالأشخاص . فأما المؤلف : فيجب أولاً أن يكون كمؤلف الملحمة الطبيعية لسان أمته وترجمان قومه ، ولن يكون كذلك إلا إذا اختار موضوعاً له صلة برغائب مواطنيه . ثانياً : أن يختنى من عصره ليظهر في عصر بطله ، فيصوره بأنظمته وعادانه وعمله . ثالثاً : أن ينسى نفسه فلا يعبر عن عواطفه الخاصة فيما يقص من الحوادث ؛ حتى لا يدخل شعره في باب الشعر الوجداني . وأما الموضوع فيجب أولاً أن يكون مما يهيم شعباً بأسره ، وسبيل ذلك أن يؤخذ



من الحوادث الوطنية التي كان لها الأثر الظاهر في حياته . فموضوع الإتيبيد مثلاً مناسب لأن حلول الطرواديين إيطالياً كان بليغ الأثر في حياة روما ، والحرب أليق الموضوعات بالملحمة إذا دارت رحاها على أمة أجنبية . أما إذا كانت حرباً أهلية فإن الملحمة تفقد شرطاً لا بد منه وهو إرضاء الشعب كله ، لأن ما يسر فريقاً يسوء فريقاً آخر .

ثانياً : أن يكون واحداً ، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا إذا تولد بعض الحوادث من بعض ، وكان لها بالحدث الأصلي ارتباط وثيق ، وبالغاية المقصودة اتصال دقيق . فكل ما لا يحول دون هذه الغاية أو لا يسهل الوصول إليها إنما يمزق وحدة الملحمة ، ويشتت موضوعها ، ويضعف جاذبيتها . على أن مراعاة الوحدة لا يتنافى مع الحوادث العرضية الطبيعية المناسبة إذا كانت ثانوية لا تشغل ذهن القارئ عن جوهر الموضوع

( ثالثاً ) : أن يكون قديماً ، لأن للقديم جلالاً في القلوب وأثراً في النفوس . ذلك إلى أن التفاصيل التاريخية لحادث قديم تكون على الجملة مجهولة ، فيستطيع الشاعر أن يختزع من الحوادث الشائعة ما شاء .

وأما الأشخاص فطائفتان : طائفة المهجوم وطائفة الدفاع ، وكلتا الطائفتين تنقسم إلى ثلاث طبقات : البطل ، والأشخاص الأوليون ، والأشخاص الثانويون . فالبطل هو الشخص الذي تتعلق به حركة الهجوم وقوته ، فهو روح القصة وشغل القارئ وقطب العمل ، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا بالغاية التي يتوخاها هو دون غيره . ولا يجوز أن يتعدد البطل حتى لا تتوزع الجاذبية فتفتر وتضم . ويشترط فيه أن يتميز عن النظراء بصلابة العضل ، وقوة الإرادة ، وصعوبة المقادة ، وعلو الهمة ، وذكاء القريحة ، وأصالة الرأي ، وكل ما يسمو به فوق نوع الإنسان إلا السكال ، فإنه متى بلغه أصبح فاتراً مملولاً خلوه إذ ذاك مما تحدثه الأهواء والشهوات من الحركة والأثر . على أن العناية بالبطل لا تستلزم إهمال غيره ، فلا بد أن يكون للأشخاص الأوليين والثانويين في العمل شأن وخطر ، وأن يكون

اتصلهم بالبطل سبيلا إلى ظهور نبوغه وفضله . وحذار أن يتشابه الأشخاص في أدوارهم وأطوارهم ، فإن التشابه علة الجمود وطريق السأم . ومهما تنس فلا بد أن تتذكر أن المؤلف محتوم عليه أن يعرفنا أشخاص الملحمة بأقوالهم وأعمالهم ، لا بأوصافهم وأحوالهم .

هذا ما يتعلق بموضوع الملحمة من الأوصاف والقواعد ، أما ما يتعلق بالشكل من ترتيب الحوادث والأسلوب ، فقد ينطبق عليه ما قلناه في الكلمة السابقة من قواعد العرض والتعقيد والحل . غير أن العرف قضى بأن تقسم الملحمة إلى أناشيد أو فصول ، وأن يكون الحل سارا تطيب به نفس القارئ ، لأن المؤلف إنما يصور في البطل فضيلة من الفضائل فمن المستحسن أن تنتصر : كذلك أوجب ألا تزيد مدة الملحمة على سنة ، فإذا قلت عن ذلك كانت أفضل ، وأن يختار لها الأفكار النبيلة ، والصور الجميلة ، والتراكيب الأنيقة ، والاستعارات القوية ، وأن يشتمل الابتداء على براعة الاستهلال والابتهاال إلى القوة الإلهية أن تمد الشاعر بالعون والإلهام .

والشعر أليق بالملاحم من النثر لقوة تأثيره وبلاغة تصويره ، ولذلك كثرت الملاحم المنظومة وقلت المنثورة .

### الخوارق :

الخوارق هي دخول الآلهة أو الملائكة أو الجنّة بالفعل في أعمال الناس وحوادثهم عن طريق الأحلام ، أو الرؤى ، أو الأشباح ، أو الهواتف ، أو الحلول في صور مستعارة . فقتال الملائكة مع أحد الجيوش من الخوارق ، وما حكاه هوميروس من أن الزهرة إلهة الجمال حيناً رأت (باريس) على وشك أن يقتله (مينيلاس) اختطفته وأخفته في سحابة من الخوارق ، وهي ضرورية للملحمة ، لأنها بدونها تكون أشبه بالتاريخ أو بالقصة . ومحلها حين يتخرج الموقف ، ويشد الأمر ، ويفوت قدرة الإنسان ، أو حين يقصد الشاعر القصصى إلى إثارة الإعجاب

والدهش . وقد كان استعمالها في الملاحم الطبيعية معقولا مقبولا مؤثرا لنشوتها في عصور الجهالة وعهود الفطرة ؛ حين كان الإنسان عاجزا عن تحليل الحوادث الطبيعية ، والأفاعيل الجوية ، فيسندها إلى الآلهة ، ووسطاء الآلهة عن يقين وعقيدة . أما في الملاحم الصناعية فاستعمالها أشق وأدق لظهورها في عصور كشف العلم فيها أسرار الطبيعة ، وجلا غوامض الكون ، فلم يعد لها تلك الروعة القوية ولا ذلك الجلال الساحر . فإذا استعان بها الشاعر وهو لا يعتقددها خيف عليه التكلف والبرود والإحالة وإنكار الناس ، على أن ذلك لا يدعو إلى ترك استعمالها ، وإنما يحمل الشاعر على أن يقصد فيها ، ويقصرها على المواقف العظيمة والأعمال الحسيمة التي تستحق هذه القوة الخارقة .

## أشهر الملاحم الصناعية

أشهر الملاحم الصناعية ( الإينيد ) لفرجيل الروماني (٧٠-١٩ق) وموضوعها ثواء الطرواديين أجداد الرومان بإيطاليا . فقد بناها الشاعر على أن ينوس ركب البحار بعد سقوط طروادة ، ثم أرخى شرعه في قرطاجنة ، وأقام بها زمنا طويلا عند ديدون ، ثم دنا من شواطئ إيطاليا فقاتل شعوبا مختلفة من أهلها الأصليين وانتصر عليهم أجمعين ، ثم اتخذها وطنًا له تنفيذا لمشيئة القدر .

ثم ( تليماك ) لفنيلون الفرنسي (١٦٥١ - ١٧١٥ م) وهي ملحمة نثرية في ثمانية عشر كتابا مأخوذة من الأساطير اليونانية ، وموضوعها خروج تليماك بن أوليس للبحث عن أبيه بارشاد منظور وسيط منيرقا إلهة الحكمة ، ووصف ما كبده وشاهده في الأطوار المختلفة من العادات والأخلاق والأنظمة .

ثم ( الشهداء ) لثاوبريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨) وهي من البدائع النثرية في أربعة وعشرين كتابا وصف بها النضال العنيف بين الكفر والإيمان . وقص فيها عشق فتى مسيحي يسمى (أودور) لابنة كاهن وثني تسمى (سيمودسيه)

وما كان من اعتناقها للنصرانية واستشهادها معه في سبيل ما تعتقد . وقد نقلنا لك قطعة منها في فصل الجاذبية .

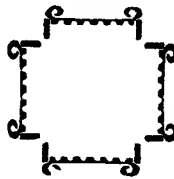
ثم ( الملهاة الالهية ) لدانتى الايطالى ( ١٢٦٥ — ١٣٢١ ) حكى فيها رحلته إلى جهنم وإلى المطهر بقيادة فرجيل ، ثم إلى الجنة بقيادة حبيته بياتريس ، ووصف فيها هذه الأماكن الثلاثة وأهلها وصفا بديعا تناول الكلام في الدين والفلسفة والعلوم والسياسة . وهى قريبة الشبه بقصة المعراج .

ثم ( خلاص أورشليم ) لتاس الايطالى ( ١٥٤٤ — ١٩٩٥ ) وهى حكاية الغزوة الصليبية الأولى بقيادة جودفروا فى عشرين نشيدا .

ثم ( الفردوس المفقود ) للملتون الانجليزى ( ١٦٠٨ — ١٦٧٤ ) فى اثنى عشر نشيدا ، وموضوعها خطيئة آدم وحواء ، وخروجهما من الجنة من جراء إبليس ووسوسته لهما انتقاما منهما لفشله .

ثم ( الشاهنامة ) للحسن بن اسحق الفردوسى ( ٤١١ هـ ) ، وهى ملحمة فارسية فى ستين ألف بيت نظمها فى تاريخ الأكاسرة وأخبارهم ، ووصف الحرب التى نشبت بين إيران وطوران .

ثم ( ماهبهاراته ) لقياسه أحد كهان الهند ، وهى ملحمة هندية فى مائتى ألف بيت نظمها باللسان السنسكرىتى قبل الميلاد بقرون يصف فيها الحرب التى شبت بين يندهو وبنى كرو .



## هل عند العرب ملاحم ؟

يسهل عليك الآن بعد أن بسطت لك قواعد الملحمة وصفاتها ومميزاتها أن تشاركنى فى الاجابة عن هذا السؤال . فاما الملاحم النظمية الفصيحة أو الشعر القصصي فما أظنك تشك فى أن العرب ليسوا فى شيء منه وإن قل . لأن مزاولته تقتضى الروية والفكرة والعرب أهل بديهة وارتجال ، ويطلب الإلمام بطبائع الناس وأحوالهم وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فىمن عداهم ، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشد الناس اختصارا للقول وأقلهم تعمقا للبحث . وقد قل تعرضهم للأسفار البعيدة ، والأخطار الشديدة ، وحرمتهم طبيعة أرضهم وبساطة دينهم وضيق خيالهم كثرة الأساطير ، وهى من أغزر ينابيع الشعر القصصي . ولو قلنا مع هوجو إن أدوار الشعر ثلاثة كأدوار الإنسان ، وهى الغناء فى الطفولة ، والقصص فى الشبيبة ، والتمثيل فى الكهولة ؛ فى الأول يتفنن الشاعر بما يتخيله ، وفى الثانى يقص ما يعمل ، وفى الثالث يصور ما يتمثله ؛ ومنبع الأغاني الوهم والخيال ، ومنبع الحماسة العظمة والجلال ، ومنبع الدرام الحقيقة والواقع ؛ ومصادر هذه المنابع الثلاثة التوراة وهوميروس وشكسبير ؛ وقلنا أيضا إن العرب كانوا قبل الإسلام فى دور الغناء أو فى طفولة الفن ، وإن ظهور الدعوة الإسلامية قطع على الجاهليين الطريق فلم يبلغوا القصص الطويل ، وإن الدين والفتوح شغلت الإسلاميين عن الملاحم ، فما بال المولدين وقد تهيأت لهم الأسباب من نضج الفكر ، وسعة العمران ، وكثرة الاختلاط وثورة العصبية لم يأتوا بشيء منه ؟ الحق أن الشعر القصصى لو كان فى طبع العرب لدفعهم إليه حركة الشعوبية فى العصر العباسى كما دفعت الفردوسي إلى نظم الشاهنامه فى هذا العصر نفسه .

## سلاهم بنى هلال :

على أن الشعر العامى لم يخل من هذا النوع أو ما يشبهه خلو الشعر الفصيح ؛  
فانا نستطيع أن نطبق أكثر قواعد الملحمة الطبيعية على القصائد التى نظمها  
شعراء البدو فى حروب بنى هلال وبنى زغب<sup>(١)</sup> وبنى دياب ، فى الحجاز واليمن  
وأفريقية ، ووصفوا بها أخلاقهم وأحوالهم وأبطالهم ، ثم تغنوا بها طويلا على  
( الربابة ) بين النجوع والقبائل حتى جمعت فى أواخر القرن الحادى عشر فى  
ثمان وثلاثين قصة أو ملحمة أولاها قصة جابر وجبير ، وهما الجدان الأعليان لبنى  
هلال فى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم قصة ( خضرة الشريفة ) وهى أم  
البطل أبى زيد . وملخصها فيما زعموا أن الأمير رزقا كان تحته عشر نساء لم  
يرزق منهن إلا بنتين وغلاما أبت . فلما بنى على الأميرة خضرة بنت شريف مكة  
ولدت له مولودا زنجيا ، لأنها رأت وهى حامل به طائرا أسود اللون قد هزم وحده

---

(١) ذكر ابن خلدون أن بنى هلال وبنى سليم بطنان من مضر كانوا إلى زمن العزيز  
بالله الفاطمى بادين وراء الحجاز مما إلى نجد ، وكانوا يغيرون على ضواحي العراق والشام ،  
ويقطعون السبل ، ويهاجمون الحجاج فى مكة والزوار فى المدينة ، والخلفاء العباسيون لا يملكون  
لهم أدبا ولا استصلاحا . فلما ولى خلافة مصر للعزيز بالله الفاطمى كان للقرامطة قد غلبوا على  
الشام ، وكان من أشياءهم هتان القبيلتان ، فاذرعها منهم العزيز وردم إلى قراهم بالبحرين ،  
ونقل أذنابهم من بنى هلال وسليم إلى صعيد مصر فى العدو الشرقية من نهر النيل فماتوا فى  
البلاد مفسدين ، وضاق بهم ذرع الخلفاء وملوا مداراتهم فدبروا الحيل لانتفاذ البلاد من شرهم .  
واتفق أن عامل الفاطميين فى أفريقية شق عصا الطاعة ، وباع للعباسيين ، وقطع اسم الخليفة  
الفاطمى من الخطبة والطرز والرايات ، فمظم الأمر على الخليفة بالقاهرة وهو بومث المنتصر  
بالله فأشار عليه وزيره الحسن بن على أن يقرب إليه أحياء هلال وسليم ، ويصطنع مشائخهم  
ويوليهم أعمال أفريقية ، ويرسلهم إليها ، فاذا فازوا كانت لأمى الحسين ولا تخلص من  
مكرهم ، فبعث الخليفة بوزيره إلى أحيائهم سنة ٤٤١ هـ ، يحرضهم على الهجرة إلى المغرب  
وامتلاكه ففرحوا وعبروا النيل وساروا إلى برقة برا ففتحوها ، ثم تبعهم غيرهم من بطون دياب  
وزغب انتجاعا للرزق ، وأصبحت أفريقية مقر هذه القبائل منذ ذلك الحين ، واقتسموا  
بلادها بينهم

سربا من الطيور قد اجتمع عليه ، فتمنت على الله أن ترزق ولدا مقداما كهذا الطائر ولو أسود مثله ، فحقق الله أمنيته ورزقها أبا زيد ، فانتفى الأمير من الولد وطلق الوالدة . فخرجت به مهاجرة فلقبها في الطريق الأمير فضل سيد زحلان فأواها وكفل ابنها . وشهر الغلام بالبطولة والفروسية حتي شب القتال يوما بين قبيلته وقبيلة أبيه ، ففتك بفرسانها فنسكا ذريعا ألباهم إلى الاستغاثة بأبيه وقد كان اعتزلهم ، فتبارز الوالد والولد وكاد أبو زيد يقتل أباه لولا أن تدخلت أمه فباحث بسر الأمر فتعاقب الفارسان وعاد الفرع إلى أصله والمنفي إلى أهله .

ومنها حوادث ( شامة وزهر البان ) تصف رجوع الأمير سرحان إلى موطنه عن طريق البحر ووقوعه أسيرا في يد القرصان من الفرنج واستخدامهم إياه في رعى الخنازير ولحاق زوجه شامة به ، ثم قتال ابنه السلطان حسن لعباد النار في اليمن بقيادة البطل أبي زيد وانتصاره على ملك الهند ورجوعهما ببني هلال إلى أرض العرب . ثم الريادة والرحلة وهما تقصان انتجاع بني هلال بلاد المغرب ، وحروبهم للزناقي خليفة أمير تونس ، وتتم هذه السلسلة بمعارك شعواء مع الفرس وتيمورلنك ، وغزوات دامية لوادي النيل ، وسقوط طنجة ، ومراكش .

وهذه الملاحم أشبه بالأوديسة في جودة التشبيهات ، وكثرة الأمثلة وبساطة الأسلوب ، وقد احتج بها ابن خلدون في مقدمته على أن البلاغة ليست مقصورة على لسان مضر ، وإنما تكون في اللغة العامية أيضا وضرب منها أمثلة على ذلك . وأما الملاحم النثرية فللعرب منها فيما نعلم ملحمتان إحداها صناعية والأخرى طبيعية وهما متفاوتتان في الأسلوب والفكر والقيمة ، وكلتاها لم تبلغ درجة الكمال الفني إما لضيق في الخيال أو ضعف في السياق أو ركاكة في الأسلوب وهما رسالة الغفران ، وقصة عنترة .

## رسالة الغفران :

هي قصة خيالية في شكل رسالة ابتدعها الفيلسوف أبو العلاء المعري على غير مثال ولا قاعدة مرسومة ، تخيل فيها أن الشيخ على بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح قد صعد إلى السماء وزار الجنة واطلع في النار ورأى الصراط ولقى كثيرا من الشعراء والأدباء والعلماء في غير مكانهم من النعيم أو الجحيم ، فكان يذكر كلا ما عمل أو قال في الدنيا ، ويسأله بماذا استوجب غفران الله فيجيبه أن الله غفر له بييت شعر قاله ، أو عمل صالح أتاه ، ولذلك سماها رسالة الغفران . وقد عدها بعض الكتاب في باب المقامات ، وبعضهم عدها في باب الروايات . ومن هؤلاء الأستاذ عبد الرحيم بك أحمد مندوب مصر في مؤتمر المستشرقين الجادى عشر الذى عقد في باريس سنة ١٨٩٧ ؛ فقد قدم هذه الرسالة إلى المؤتمر حجة على أن الأدب العربى لم يخل من الدراما . وعندى أن كلا الرأيين ظاهر الخطأ لأنهم لا ينكرون جميعا شدة الشبه بينها وبين الملهاة الإلهية لداتى والفردوس المفقود للنتون ، ولم يقل أحد بأن هاتين المنظومتين روايتان ، وإنما نظمتا ودرستا على أنهما ملحمتان صناعتان كما علمت . فلم يسوون بينهما في النوع ويفرقون بينهما في الاسم ؟ ألم تكن مثلهما حكاية حادث مبنى على أمر خارق لغرض معين ؟ ألم تكن على الأخص مثل الملهاة الإلهية في أنها عمل دينى علمى انتقادى يمثل الآداب ويصور العقائد ويصف الأخلاق والعادات في أسلوب نقدى تهكمى جديد ؟

نعم أنا لا أزعم أن رسالة الغفران تضارع هاتين الملحمتين في جمال الأسلوب واطراد السياق ووحدة الموضوع وقوة الجاذبية ، فإن أسلوبها المسجوع المتكاف ، وأنماطها الحوشية الغريبة ، وحوادثها العرضية الفاترة ، هوشت السياق ، وأخذت الجاذبية ، وأبعدتها من الكمال ، وعاقبتها عن الذبوع ؛ ولكنى أزعم أنها ملحمة



فنية ضعيفة ابتكرها أبو العلاء فابتكر معها أكثر القواعد المعروفة لهذا النوع من الكتابة ، وهذا كثير ؟

### قصة عنزة :

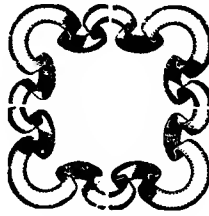
هي ملحمة طبيعية حماسية نثرية تمثل حياة العرب في الجاهلية تمثيلا صادقا ، وتصف أخلاقهم وصفا ناطقا ، بأسلوب صحيح فصيح مسجوع مطرز بقصائد منها المسموع ومنها المصنوع . تجمعت موارد هذه القصة مما سار على ألسنة الرواة والسمار طوال السنين من أخبار العرب وأيامهم ووقائعهم ، ونمت بالمناقلة والمبالغة حتي انتهت إلى رجل حافظ يدعى<sup>(١)</sup> الشيخ يوسف بن اسماعيل ، فأنقها بأمر العزيز بالله الفاطمي ( ٣٦٥ — ٣٨٦ هـ ) إلهاء للشعب عن التحدث بريية حدثت في بيته ، ثم أصدرها تباعا في اثنين وسبعين جزءا ، ونسبها إلى الاصمعي اجلالا لقدرها واحتياالا لنشرها .

بنيت هذه الملحمة على حادثة أصلية وهي حرب داحس والغبراء التي نشبت بين عبس وذبيان قبيل الإسلام ، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها ، وهو عنزة بن شداد العبسي ، فذكرت منشأه على نحو ما حدث بين أبي زيد وأبيه ، ووصفت رجولته وبطولته وفصاحته وحبه وكرمه وما اتصل بذلك من عادات البدو ، كالضيافة والحماسة والشعر والغزو والسلب والثأر ؛ فهي إلياذة العرب ولأريب ، ألا إن ازدراء الجاهليين لآلهتهم ، وقلة اعتمادهم عليهم في محاربتهم ، جرد الملحمة من خلاصة الأساطير وغرابة الخوارق ، ولكن ذلك لم يضعف من جاذبية الحادث ، ولم يقلل من طلاوة السياق . ومن عيوبها ركازة الأسلوب أحيانا وبنائها على حروب أهلية شبت بين شعب واحد . ولا يشفع لهذا العيب

---

(١) وقيل إنه الشاعر الطيب أبو المؤيد محمد بن الصائغ الجزري . ومن قال بهذا الرأي الأستاذ كوسين برسيغال الذي طبع ملخصا لهذه السيرة في باريس ( أنظر المجلة الآسيوية سنة ١٨٣٣ و سنة ١٨٤١ ) .

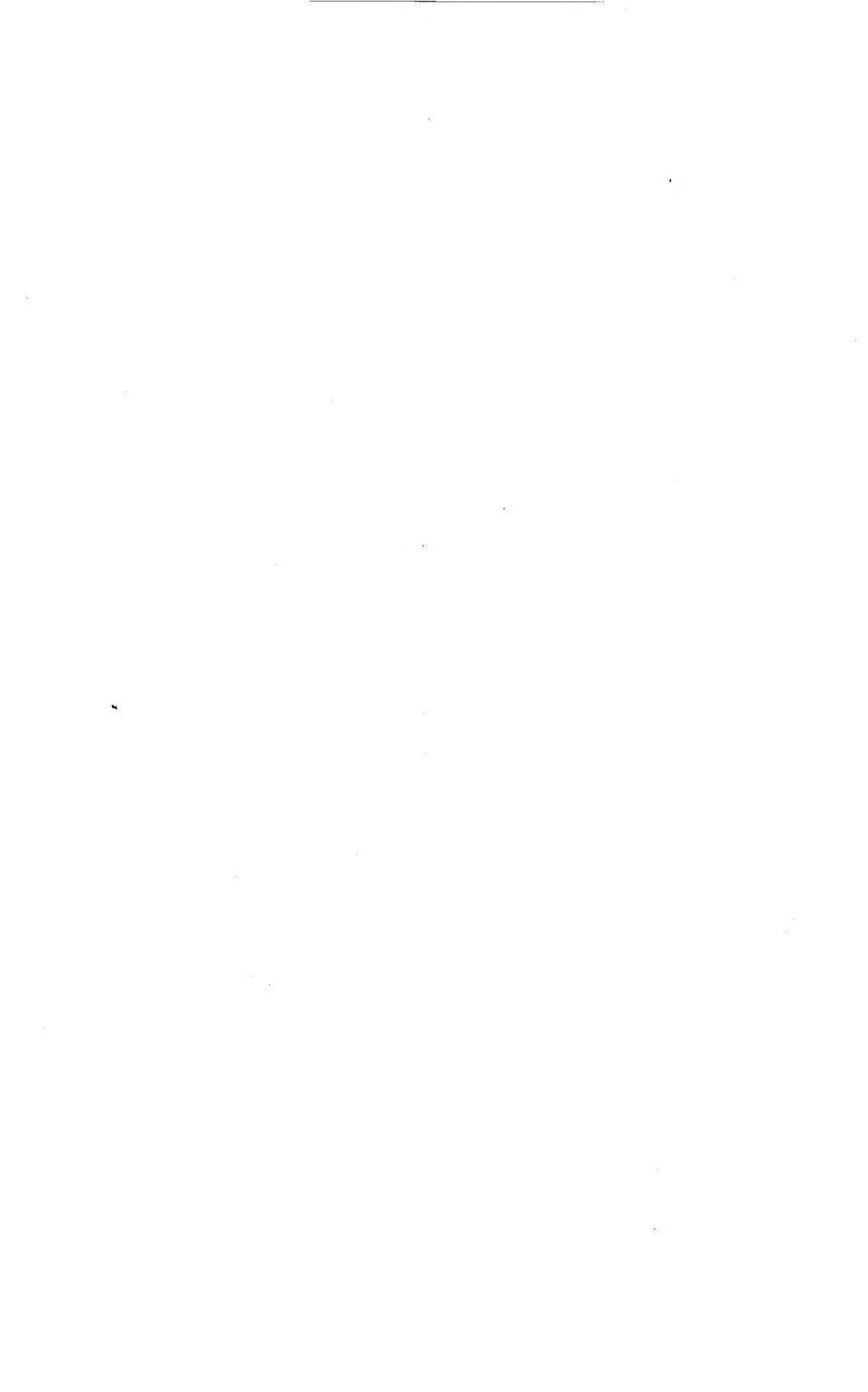
ما كان بين القبائل من التدابر والتناكر والغلبة . وفي هذه الملحمة مواقف قوية فنية تدعو إلى الإعجاب والمدح كوصف مقتل عنتره في آخر الملحمة ؛ وقد كان لامرئين طروبا منه معجبا به . وخلاصته أن الأسد الرهيص أحد خصوم عنتره الموتورين المقهورين رماه غيلة بسهم مراش مسموم ، فلما أحس فعل الموت في جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شر الهزيمة وعار الفشل ، فوقف قبالة العدو الثائر متطيا جواده متكئا على رمحه ، وأمر جيشه بالتقهقر والنجاة ، فارتد الجيش ولبث هو واقفا يعالج سكرات الموت ، والعدو متحفز للهجوم ولكنه لا يجرؤ عليه خوفا منه حتى فاضت روحه ، وكان الجيش المهزوم قد بلغ مأمنه ، وراب الجيش المهاجم سكون عنتره وطول وقوفه ، فدبر الحيلة لكشف الأمر ، فأرسلوا إلى جواده حَجراً تهيجه ، فلما رآها وثب وثبة خر لها فارسه على الأرض صريعا .



المحمد حسن الفزائري

# في أصول الأدب

مَحَاضِرُائِيَّةٌ وَمَقَالَاتٌ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ



# فهرس مفصل

كتاب « في أصول الأدب »

## المحاضرات

صفحة

١٤—٣ الأدب وحظ العرب من تاريخه :

الأدب وصلته بالفرد ، الأدب والمادة ، الأدب والقومية ، الأدب والاستعمار ، دراسة الأدب في مصر ، طريقتنا في دراسة الأدب ، الشعراء المعاصرون ، لفظ الأدب وتحديده وتطوره من العصر الجاهلي إلى اليوم ، تاريخ الأدب بمعنييه الخاص والعالم لجهل العرب بتاريخ الأدب وأسباب ذلك ، مناهج العرب في التاريخ العام والتاريخ الخاص ، العلاقة بين التاريخ الأدبي والتاريخ السياسي

٢٧—١٥ العوامل المؤثرة في الأدب :

طبيعة الأقليم ومناخ البلد ، خصائص الجنس ، دوام الحرب بين جنسين أو أمتين ، طبيعة العمران وتوزيع الثروة وما يتصل بذلك من حال الاجتماع ، الأديان وما يتصل بها من الأخلاق والمعتقدات ، العلوم النظرية والتجريبية ، أحوال السياسة الداخلية ، اختلاط الأجناس المختلفة العقليات والعادات والاعتقادات بالمصاهرة والمجاورة في أمة واحدة ، التقليد والاحتذاء

٤٠—٢٨ النقد عند العرب وأسباب ضعفهم فيه :

مذهب القدامى في الموازنة والنقد : الأدباء ، اللغويون ، البيانون . مدار المفاضلة على الأبيات المفردة من الشعر والصفات العامة للشاعر . كتاب نقد الشعر لقدامة . كتاب الموازنة بين الطائفتين للآمدى { إغفال اللغويين والبيانين نقد النثر } . أسباب قصور العرب عن النقد البياني . غرض اللغويين والنحاة من النظر في الشعر . جنوح الأدباء والكتاب إلى الموضوعية في النقد . مذهب التسوية بين القدامى والمحدثين . ظهور البديع وظهور شأو المحدثين فيه . جملة الأسباب التي حلت النقاد على أن ينظروا إلى القصيدة باعتبار ما تشتمل عليه من غريب الكلم أو أصل التراكيب أو محسنات اللفظ . انحصار النقد البياني عند العرب في جزء واحد من أجزاء النقد بمعناه العام عند الفرج . قصر النقد على الصور والأشكال وجه الشعراء إلى الاحتفال باللفظ دون المعنى { الناحية العامة للنقد الصحيح }

## ٤١—٨٠ تاريخ حياة ألف ليلة وليلة :

الأفاميس ومنشؤها ، أفاميس الطفولة ، القصاصون في الأندلس المصرية ، صلته بألف ليلة وليلة ، تاريخ القصص ، أثرهم في الدين والسياسة ، القصاصون في القاهرة ، القصاصون في بغداد ، الفن القصصي وتاريخه وتطوره ومادته في البلاد العربية ، نشأة القصص الطويلة في مصر ، القصص الغفل ، قصة عنتر بن شداد ، قصة سيف بن ذي يزن ، الأميرة ذات الهمة ، فيروز شاه ، علي الزبيدي ، مؤلفو هذه القصص مصريون والأدلة على ذلك ، ألف ليلة وليلة ، قيمته في نظر الشرقيين والغربيين ، لغفاله الخاصة بإياه ، عناية المستشرقين به ، خطر هذا الكتاب في التاريخ الاجتماعي للعرب والمسلمين ، فضله على بغداد ، إسهامه إلى مصر وأسباب ذلك ، صعوبة الكشف عن حقيقة ألف ليلة وليلة ، الوثائق العربية عن ألف ليلة وليلة ، رأي المسعودي ، رأي ابن النديم ، جهود المستشرقين في الكشف عن الكتاب ، أصل الكتاب وطبقته ، الأصل والاختلاف فيه ، الطبقة البغدادية وحكاياتها ، الطبقة المصرية وحكاياتها ، الملحق بالكتاب في العصور الحديثة ، مؤلف الكتاب ، زمن تأليفه ، سبب تسميته ، طريقة الكتاب وأسلوبه ، فلسفته ومفاهيمه ، تأثره بالافلاطونية الحديثة والأخلاق الإسلامية ، عقيدته في المرأة ، وجهته في الدين والسياسة ، مخطوطاته ومطبوعاته ومترجماته ، عبقريته العرب ، مصادر البحث

## ٨١—٩٧ أثر الثقافة العربية في العلم والعالم :

الشعوب كالأفراد فيها التأني والحامل ، الأمم التي بلغت رسالات الله ، فضل العرب عليها جميعاً ، سوء رأي الغربيين في العرب وسببه ، ارنست رينان والعرب ، رأي النصفين من الأوربيين في العرب ، حال العالم قبيل رسالة العرب ، رسالة العرب الدينية والحلقية وأثرها في الشعوب ، فضل العرب على غيرهم في الفتوح ، رسالة العرب العلمية ، جهود العرب في نشر المدنية والعلم ، أثر العرب في العلم لا يقل عن أثر اليونان ، ترجمة العرب للعلوم وتأليفهم فيها ، ابتكاراتهم في فنون العلم المختلفة ، انتشار الثقافة العربية في الشرق والغرب ، فضل العرب على المدنية الحديثة

## المقالات

١٠٠ الأدب العربي وما في دراسته من نقص

١٠٣ آفة اللغة هذا النحو ...

١٠٧ ما لشوقي وما عليه

شوقي ، شعره ، تلميذه ، تجديد ، نثره ، جملة الرأي فيه

العبقرية والقريحة ، أو شوق وحافظ	١١٥
حول التجديد	١١٩ ✓
أول درس ألقينته	١٢١
تجاربى فى تدريس اللغة العربية	١٢٦
الرواية المسرحية فى التاريخ والفن :	١٣٣
تعريفها ، منشأ الرواية وتأثيرها ، العمل الروائى ، صفات العمل ، الوحدات الثلاث ، أجزاء العمل : العرض والتعقيد والحل ، أجزاء أخرى للعمل : الفصل ، الاستراحة ، الأشخاص ، المناظر ، أداء العمل : العبارة ، الحركات ، الحوار ، نجوى النفس	
أنواع الرواية	١٥٦
المأساة :	١٥٦
تعريفها ، غرضها ، موضوعها ، مذهب القدماء ، مذهب المحدثين	
المأساة فى خلال القرون	١٦٠
تحليل موجز لأشهر المآسى	١٦٢
مآسى كورنى : السيد ، هوراس ، سنا ، بوليكت مآسى راسين : اندروماك ، أتالى ، فدر مآسى فولتير : زير ، ميروب	
الميلهاة :	١٨١
تعريفها . سبب الضحك فى الميلهاة ، أنواع الميلهاة ، ماذا يجب فى عمل الميلهاة	
الميلهاة فى خلال القرون	١٨٥
تحليل موجز لأشهر ملاهى مولير	١٨٩
التوحش ، البخيل ، النساء العالسات	
المأساة العصرية أو الدراما	١٩٨
معنى كلمة الدراما ، الدراما والمأساة ، القدماء والمحدثون ، الفرق بين الدراما الحديثة والمأساة	

صفحة	
٢٠٥	الدرامة فى خلال القرون
٢١١	تحليل موجز لرواية هرنانى
٢١٤	تتمة فى الملهاة العامة والمأساة العامة
٢١٧	المسرحية الغنائية (الأوبرا)
٢١٨	الغنائية الجدية
٢٢٠	الغنائية الهزلية
٢٢٢	الجازبية أو التشويق فى القصص :
	أنواع الجازبية الثلاثة. عناصر الفصص الأساسية. توزع الجازبية فى العرض والتعقيد والحل
٢٢٦	الملحمة :
	تعريفها . نظريتان فى الملحمة
٢٢٧	الملحمة الطبيعية :
	منشأها . الالادة . الأوذيسة
٢٢٦	الملحمة الصناعية :
	الفرق بينها وبين الطبيعية . قواعدها . الحوار
٢٣٥	أشهر الملاحم الصناعية
٢٣٧	هل عند العرب ملاحم :
	ملاحم بنى هلال . رسالة الغفران . قصة عنتره